

Neuntes Kapitel: Die defetischisierende Mission der Kunst

Marx hat im "Kapital" den Prozess des aus notwendiger gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen und aus von ihnen hervorgebrachten gesellschaftlichen Strukturen entstehenden Warenfetischismus exakt dargestellt: "Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, dass sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eigenen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein ausser ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. Durch dies quid pro quo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge... Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt." "Das für unsere Zwecke entscheidende ist dabei, dass die defetischisierende Erkenntnis etwas dem unmittelbaren Anschein nach Dinghaftes in das Rückverwandelt, was es an sich ist: in eine Beziehung zwischen den Menschen. Die hier vollzogene, den wahren Tatbestand in seine Rechte zurückführende Bewegung ist also eine doppelte: erstens ist sie die Entlarvung eines irreführenden Scheines, der, obwohl er gesellschaftlich notwendig entstanden ist - hier infolge einer hochentwickelten Ökonomie, in anderen Fällen infolge einer Rückständigkeit - doch das wahre Wesen der Wirklichkeit entstellt. Zweitens ist diese Richtigstellung zugleich die Rettung der Rolle des Menschen in der Geschichte. Der Schein hat die Bedeutung des Menschen herabgesetzt: "Ihre eigene gesellschaftliche Bewegung besitzt für sie die Form der Bewegung von Sachen, unter deren Kontrolle sie stehen, statt sie zu kontrollieren." Die Wahrheit verwandelt die scheinbar existierenden und herrschenden Dinge in Beziehungen der Menschen zu einander, die sie - in bestimmten Fällen - zu kontrollieren und zu beherrschen imstande sein können, jedoch auch wenn nicht, erscheint ein scheinbar aus der Natur der Dinge folgendes "Schicksal" als Produkt der Menschheitentwicklung selbst, also von diesem Standpunkt als das selbsthervorgebrachte Schicksal der Menschen. Für die wissenschaftliche Erkenntnis sind beide Momente dieser Gedankenbewegung in der Widerspiegelung der Wirklichkeit gleich wichtig; wenn eines als



allgemeines und fundamentales eine Suprematie beanspruchen könnte, so wäre es das erste.

Für die Kunst entsteht eine etwas veränderte Lage. Das erste Moment behält zwar seinen fundamentalen Charakter, ~~den~~ ohne eine gewisse Einsicht in diesen grundlegenden Tatbestand würden alle Folgerungen in der Luft schweben. Die ausschlaggebende Bedeutung erhält jedoch in der ästhetischen Widerspiegelung das zweite Moment. Denn das Zentrum ihrer reproduzierenden Bewegung in der Widerspiegelung der Wirklichkeit bildet stets das Erfassen des Menschen, des Menschheitlichen, die Vindikation der Rechte des Menschen in der Gesellschaft wie in der Natur. Diese Bewegung kann sich auf das bloße Abbilden der Wirklichkeit beschränken, jedoch auch in diesem Fall wird das Was und das Wie der Abbildung eine Stellungnahme in dieser Richtung erhalten; natürlich kann diese Stellungnahme in ein offenes Parteinehmen umschlagen, und tut es sehr oft, gerade in den hervorragendsten Kunstwerken. M. Arnold hat also ganz recht, wenn er sagt, dass die Poesie im Grunde eine "Kritik des Lebens" ist.<sup>3)</sup> Diese Kritik hat je nach Kunstart, Periode, Nation und Klasse verschiedene Inhalte und verschiedene Ausdrucksweisen. Wenn man aber das Allgemeinste daran zusammenfassen will, so kommt man zu der eben genannten Rückforderung der Rechte des Menschen. Von diesem Standpunkt hat die Marxsche Entdeckung eine ungeheure Bedeutung für die Theorie der Kunst. Fast jeder bedeutende Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts hat sich irgendwie mit diesem Problem herumgeschlagen; allerdings - was wieder für das Verhältnis von Theorie und Kunst bezeichnend ist - fast immer, ohne die erste Entlarvungstendenz von Marx auch nur zu kennen, und die zweite vorwiegend spontan in ihren menschlichen Folgen ergreifend. Daran ist nichts Überraschendes; die Kunst folgt hier einfach dem normalen Gang des Lebens. Marx sagt ja sogar über die wissenschaftliche Erkenntnis dieses Phänomens: "Das Nachdenken über die Formen des menschlichen Lebens, also auch ihre wissenschaftliche Analyse, schlägt überhaupt einen der wirklichen Entwicklung entgegengesetzten Weg ein. Es beginnt post festum und daher mit den fertigen Resultaten des Entwicklungsprozesses."<sup>4)</sup>

Balzac und /in Bezug auf bestimmte Lebensgebiete/ Tolstoi gehören zu den wenigen, bei denen diese Tendenz ihr ganzes Werk durchdringt. Der Kampf für die Integrität des Menschen, gegen jeden Schein und jede Erscheinungsweise seiner Deformation bildet - aber auch bei anderen bedeutenden Künstlern - den wesentlichen Inhalt ihrer Werke

Freibach 0



Erst wenn, wie in nicht unwichtigen Teilen der spätbürgerlichen Kunst der imperialistischen Periode eine Kapitulation vor dem Fetischismus entsteht, muss die Kunst auf ihren Hauptgehalt, auf diesen Kampf und die Integrität des Menschen, auf die Kritik des Lebens von diesem Standpunkt verzichten. Die Stellungnahme zum wahren Fetischismus - einerlei ob dieser als solcher erkannt wird - wird zur Wasserscheide zwischen progressiver und reaktionärer Kunstpraxis. Es ist charakteristisch, dass T.S. Eliot über die eben angeführte Bestimmung der Poesie von Arnold folgendes sagt: "Wenn wir das Leben als Ganzes meinen... von oben bis unten, kann etwas, was wir darüber, über dieses schreckliche Mysterium letztthin zu sagen imstande sind, noch Kritik genannt werden?" Das zentrale Problem dieser Kapitulation besteht darin, dass sie bei der gegebenen Unmittelbarkeit der fetischisierten Lebensformen stehenbleibt, und wenn selbst deren Unmenschlichkeit völlig evident wird, sich nicht auf das Wesen zu bewegt, um die wahren Zusammenhänge aufzudecken, sondern die fetischisierte Oberfläche als letzte Wahrheit widerstandslos hinnimmt. Die subjektiven Reaktionsformen dieses Verhaltens können ausserordentlich verschieden sein; doch ob sich darin Nihilismus, Zynismus, Verzweiflung, Angst, Mystifikation, Selbstzufriedenheit etc. ausdrückt, hat für die hier entscheidende Frage nur sekundäre Bedeutung. Es kommt darauf an, ob im gegebenen Fall die Bewegungsrichtung in den Widerspiegelungsversuchen der Wirklichkeit eine defetischisierende oder das Fetischhafte in der Gesellschaft pseudokünstlerisch verewigende ist.

Schon diese Anwendbarkeit auf die ästhetische Widerspiegelung zeigt, dass die Lehre von Marx über das Fetischisieren eine universelle Bedeutung hat. Diese Universalität des wahren Fetischismus hat er auch für alle Erscheinungsformen der kapitalistischen Gesellschaft ausführlich dargelegt. Auf diese umfassende Anwendung des Fetischgedankens brauchen wir hier nicht näher einzugehen; auch darauf nicht, dass Marx das gesellschaftlich-geschichtliche Geltungsgebiet des wahren Fetischismus scharf umgrenzt und z.B. den nicht fetischisierten Charakter der feudalen Ausbeutung in dieser Hinsicht klar aufzeigt. Trotzdem wäre es - vor allem vom Standpunkt unserer Untersuchungen - falsch das allgemeine Phänomen der Fetischisierung auf die Ökonomie des kapitalistischen Warenverkehrs zu beschränken. Obwohl Marx im "Kapital" nur diese Frage, freilich in ihrer Universalität behandelt, gibt er unmissverständliche Andeutungen darüber, dass es sich um eine Eigentümlichkeit der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit handelt, deren prägnant ökonomisches und ideologisches Auftreten im



Kapitalismus ihrer gesamten Wirksamkeit in der Menschheitsgeschichte nicht Abbruch tut. Es ist von diesem Standpunkt aus sehr interessant, dass Marx gerade im Fetischismuskapitel auf die Verwandtschaft einer derartigen Verzerrung der Wirklichkeit mit der der religiösen Vorstellungen zu sprechen kommt. Nach der Feststellung des Zusammenhangs ihrer primitiven Stufen mit einer Bedingtheit "durch eine niedrige Entwicklungsstufe der Produktivkräfte der Arbeit und entsprechend befangene Verhältnisse der Menschen innerhalb ihres materiell Lebenserzeugungsprozesses, daher zu einander und zur Natur", gibt er eine Analyse der Gesamtheit dieser Verhaltungsweisen und der gesellschaftlichen Voraussetzungen ihres Absterbens. In diesem Fall werden also primitive /vorkapitalistische/ und entwickelt kapitalistische Ideologien von einem bestimmten, im Wesen der Sache begründeten Standpunkt als bei aller Verschiedenheit zusammengehörige Phänomene in eine einheitliche Synthesis des historischen Entstehens und Vergehens erhoben.

Wir meinen deshalb, ~~xxxx~~ im Sinne der Marxschen Methode vorzugehen, wenn wir im Folgenden ähnliche Synthesen in Bezug auf wichtige Kategorienkomplexe der Weltauffassung der Menschen als Probleme ihrer Fetischisierung und Entfetischisierung aufwerfen und dabei vor allem auf die spontane, selten bewusste Tendenz der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit hinweisen: Fetische oder Fetischkomplexe, die im Laufe der Menschheitsentwicklung auftauchen und sowohl in der Praxis des Alltags, <sup>u</sup> als in der von Wissenschaft und Philosophie wirksam werden, aufzulösen, den wirklichen Gegenstandsbeziehungen, die ihnen geziemende Stelle im Weltbild der Menschen zurückzugeben und dadurch die infolge solcher Verzerrungen herabgedrückte Bedeutung des Menschen weltanschaulich wiederherzustellen. Dadurch entsteht für diese Betrachtung ein breiterer Begriff der Fetischisierung, die bedeutet, dass - aus gesellschaftlich-geschichtlich jeweils verschiedenen Gründen - in den allgemeinen Vorstellungen selbständig gewordenen Gegenständlichkeiten gesetzt werden, die weder an sich, noch in Bezug auf die Menschen wirklich solche sind. Natürlich haben wir es hier nicht mit diesem Komplex als Ganzem zu tun; das würde ja grosse Teile der Geschichte von Wissenschaft, von Philosophie, von Alltagsdenken umfassen, und würde dadurch den Rahmen dieser Untersuchungen sprengen. Wir stellen uns hier eine weitaus bescheidenere Aufgabe: wir werden zu zeigen versuchen, dass der echten Kunst ihrem Wesen nach eine defetischisierende Tendenz - im oben angegebenen Sinn - innewohnt, auf die sie bei Strafe der Selbstauflösung nicht verzichten



dar. Es kann dabei nur auf die Demonstration dieser Haupttendenz ankommen, so dass es ausreicht, wenn das Faktum und die Wirkungsart ihrer ästhetischen Geltung an einigen wesentlichen Komplexen, die die Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt entscheidend bestimmen, aufgezeigt werden.

I.

Die natürliche Umwelt des Menschen /Raum und Zeit/

Die Kunst stellt also die "natürliche" Umwelt des Menschen in ihren "natürlichen" Beziehungen zu ihm dar. Das Wort natürlich musste hier in Anführungszeichen gesetzt werden, denn es ist klar, dass diese Funktion der Kunst sie in Konflikte mit den Gewohnheiten, Vorstellungen etc. des Alltagslebens bringen kann und oft bringt, dass solche Gegensätze ebenso Wissenschaft und Philosophie gegenüber auftreten können. Wenn also der hier gebrauchte Begriff der Natürlichkeit die Bedeutung einer Übereinstimmung mit irgendeinem Ideal erhalten würde, käme es zu einem Rückfall der Ästhetik in den Platonismus, entstünde in ihr eine Formbestimmung, die schon Aristoteles in der Polemik gegen die platonische Ideenlehre überzeugend widerlegt hat. Das Natürliche - ohne Anführungszeichen - muss also eine Bedeutung erlangen, die es vor solchen Verwechslungen und Vieldeutigkeiten erfolgreich zu beschützen imstande ist. Wir haben bereits bei Behandlung der Alltagswirklichkeit vom spontanen Materialismus des Menschen, der in ihr lebt, gesprochen. Wir haben dabei hervorgehoben, dass darin noch keinerlei Verallgemeinerung in weltanschaulicher Hinsicht enthalten ist. Es drückt sich darin bloss jene elementare Notwendigkeit der Alltagspraxis aus, dass der Mensch, um sich erfolgreich in seiner Umwelt behaupten und betätigen zu können, ja um in ihr, durch sie nicht vernichtet zu werden, möglichst genau zu unterscheiden lernen muss, was bloss in seiner Vorstellung vorhanden ist, und was unabhängig von seinem Bewusstsein existiert.

Natürlich bezieht sich das bloss auf das Alltagsleben im engsten Sinne. Sobald Verallgemeinerungen vollzogen, weiterliegende oder tiefere Ursachen gesucht, ~~der~~ <sup>der</sup> Sinn des Lebens und des Schicksals des Menschen in Frage gestellt werden, muss dieser spontane Materialismus des Alltags versagen, und den bewusstseinsmässigen Lösungsversuchen solcher Probleme wird eine reale Existenz zugesprochen, die



für den Menschen des Alltags ebenso fest fundiert zu sein scheint, <sup>wie</sup> als die der objektiven Aussenwelt. Wie sich solche Vorstellungen zu einem Wirklichkeitsglauben verhärten, ja mit der Glorie einer mystischen Transzendenz umgeben werden, haben wir teilweise bei Behandlung des magischen Zeitalters gestreift, teils werden wir uns mit ihnen im letzten Kapitel dieses Bandes beschäftigen. Es ist nun klar, dass jeder Künstler Sohn seiner Zeit, seiner Klasse und seiner Nation ist, und deshalb nur in ganz <sup>ex</sup>zeptionellen Fällen zu diesen Fragenkomplexen kritisch auflösend Stellung nehmen kann. Was hier gemeint ist, ist also für die Kunst keineswegs das Einnehmen einer philosophisch-materialistischen Position. Es handelt sich bloss darum, dass - innerhalb der Grenzen des jeweils gesellschaftlich-geschichtlichen Möglichen - in der echten Kunstpraxis eine spontane defetischisierende Tendenz zum Ausdruck kommt, die darauf ausgeht, nur die wirkliche, objektiv existierende Aussenwelt als solche anzuerkennen und die in sie fetischistisch hineinprojiziierten Vorstellungen als solche aufzulösen, sie in ihrer Realität darzustellen. Andererseits, dass die blossе, aber konsequent künstlerische Darstellungsweise - ohne es zu wollen, ja oft gegen den bewussten Willen, der ihr zu Grunde liegt - die Tendenz hat, alles Gestaltete auf eine irdische Ebene zu projizieren, und jede Transzendenz in eine menschliche Immanenz zu verwandeln. Schon in der Antike wurden die Homerischen Epen wegen dieser ihrer Eigenart von einzelnen Denkern kritisiert. Aber auch wenn man an Dante, an die Malerei des Trecento oder Quattrocento /sogar an Simone Martini oder Fra Angelico / erinnert wird, wird diese vermenschlichende, den Himmel auf die Erde <sup>projizierende</sup> ~~bringende~~, vermenschlichende Richtung der Kunst deutlich sichtbar. Obwohl die vorsokratischen Philosophen oft gegen die Götterdarstellung der Poesie Stellung nahmen, ist es klar, dass jene anthropomorphisierende Tendenz, die Xenophanes am radikalsten ausgesprochen hat, sich gerade in ihren Werken und in denen der bildenden Kunst dieser Zeit mit grosser Prägnanz und Plastik offenbart.

*Kritik* Ebenso wichtig wie der spontane Materialismus der Kunst ist ihr spontan dialektischer Charakter. Um diesen zu verstehen, muss man wieder im Alltagsleben seinen Ausgangspunkt nehmen. Wir haben gesehen, dass hier die Lage womöglich noch entschiedener so ist, wie Engels gelegentlich gesagt hat, dass die Menschen ununterbrochen dialektisch gedacht haben, ohne es zu wissen, ebenso wie Molières Monsieur Jourdain sein Leben lang in Prosa sprach, ohne dessen bewusst zu werden. Auch hier ist aber die künstlerische Praxis ebenso wenig eine einfache Fort-



führung der des Alltagslebens wie im gerade analysierten Fall. Rein praktisch, besonders wenn er einer ihm bekannten Wirklichkeit gegenübersteht, wendet der Mensch des Alltagslebens oft spontan die Dialektik an, auch in solchen Fällen, in denen die Wissenschaft seiner Zeit in metaphysischen Vorurteilen befangen ist. Freilich hat auch diese Spontaneität darin ihre Schranken, dass sie bei einer praktizistischen Verwertung der dialektischen Tatbestände stehenbleibt und oft gleichzeitig über denselben Gegenstand die verallgemeinerten Theorien des metaphysischen Denkens anerkennt. /Man denke an die Unzahl von Beispielen, die Darwin über die Veränderung der Pflanzen und Tierarten aus der Praxis der Züchter anführt, deren überwältigende Mehrheit nie daran gedacht hat, aus den selbsterzielten Ergebnissen irgendeine theoretisch allgemeine Folgerung zu ziehen./ Diese Schranken des Alltagsdenkens werden dadurch noch fester, dass einerseits unter Umständen das Überhandnehmen der metaphysischen Denkweise in bestimmten Wissenschaften - freilich bloss vorübergehend - dem Fortschritt dienen kann. Andererseits - und darauf weist Engels in Bezug auf die Philosophie hin -, dass durch eine solche Betrachtung der Dinge wesentliche Entstellungen der wahren Gegenständlichkeit, der wahren ~~Zusammenhänge~~ Zusammenhänge entstehen: "sie hat" führt Engels aus "uns ebenfalls die Gewohnheit hinterlassen, die Naturdinge und Naturvorgänge in ihrer Vereinzelung, ausserhalb des grossen Gesamtzusammenhangs aufzufassen; daher nicht in ihrer Bewegung, sondern in ihrem Stillstand, nicht als wesentlich veränderliche, sondern als feste Bestände, nicht in ihrem Leben, sondern in ihrem Tod."<sup>1)</sup>

Hier hat die Praxis der Kunst eine eindeutige Angriffslinie, die gegen diese Art der Auffassung der Welt ~~xxxxx~~ und der Umwelt des Menschen gerichtet ist. Die naive "Natürlichkeit" des Alltagslebens, die die Dinge spontan im Zusammenhang und <sup>in ihnen</sup> Bewegung wahrnimmt, erwächst hier sogar zu einer "Weltanschauung", deren Inhalt die Rettung gerade dieser Zusammenhänge, dieser Bewegung ist. Möge<sup>n</sup> die gesellschaftlich bedingten Fetischisierungen den Alltag selbst noch so stark durchdringen, die Praxis der Kunst /nicht unbedingt die bewusste Weltanschauung der Künstler / bekämpft mit ihren eigenen Mitteln diese Tendenzen, die die sinnliche und menschliche Umwelt des Menschen zu schematisieren und damit zur Erstarrung zu bringen droht. Wenn wir diese Eigenart der Kunst eine spontane Dialektik nennen, so muss dabei das Wort spontan besonders unterstrichen werden. Denn es handelt sich hier ausdrücklich um den schlichten Sinn der ästhetischen Widerspiege-



lung selbst, Die subjektive Dialektik als denkerisch annähernde Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit hat sich philosophisch und auch in der konkreten Methodologie der Wissenschaften, trotz eines Jahrtausendlang dauernden Prozesses des Bewusstwerdens von Heraklit bis Lenin nur sehr ~~partiell~~ partiell durchgesetzt. In konkreten Fragen der einzelnen Wissenschaften allerdings öfter als man gewöhnlich annimmt. Da dies letztere jedoch zumeist aus einer gewissen von der Bewegung des Stoffes ausdiktierten Spontaneität geschieht, bleiben die Folgen von sogar methodologisch hochstehenden Leistungen selbst in ihren unmittelbarsten Nachbargebieten unbekannt oder unverstanden, können also selten einen bewussten Weg der Verallgemeinerung gehen. Hier wiederholt sich gewissermassen die Struktur des Alltagsdenkens für die Wissenschaft. Die Spontaneität der in Praxis umgesetzten Dialektik hat jedoch für die Sphäre der Kunst eine andere Bedeutung. Gerade weil es sich hier nicht darum handelt, die objektive Dialektik der Wirklichkeit in eine subjektive Dialektik der Begriffe, Urteile und Schlüsse zu verwandeln, sondern "bloss" darum, jene möglichst treu und vollständig abzubilden /auch wenn das Medium der Widerspiegelung die Sprache ist/, ist die erzielte Dialektik der Gegenständlichkeit, der Zusammenhänge etc. nicht so sehr Methode, als Ergebnis der Bestrebung zur Wahrheitsgemässen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Gerade darum kann die Kunst in der Auflösung erstarrter, fetischisierter Gegebenheiten des Lebens in naiver Selbstverständlichkeit viel weiter gehen, viel radikaler sein, als dazu nur allzuoft die zeitgenössische Wissenschaft oder Philosophie fähig ist. Das Kind in Andersens Märchen, das naiv-überrascht ausruft: "Der Kaiser hat gar keine Kleider an, ist in dieser Hinsicht ein Symbol ihrer Handlungsweise. Dabei ist es natürlich möglich, dass dieser spontan entlarvende und fetischezerschlagende Blick der Kunst dort Positives als Wert hinstellt, wo die von der Fetischisierung geblendete Betrachtungsweise des Alltags nichts oder sogar Wertwidriges wahrzunehmen gewohnt ist.

Die augenfälligste Erscheinungsweise solcher Fetischisierungen ist die, vor allem in der neueren Gedankenentwicklung wichtig gewordene Trennung von Raum und Zeit. Ohne hier auf die Geschichte des Problems eingehen zu können, sei nur so viel bemerkt, dass diese fetischisierende, metaphysische Trennung von Raum und Zeit vor allem seit der "transzendentalen Ästhetik" in Kants "Kritik der reinen Vernunft" herrschend geworden ist. Das Fetischisieren an dieser



Trennung erlangt eine geradezu ins Mythische umschlagende Starrheit, <sup>seit</sup> als an der letzten Jahrhundertwende Bergson durch Wertbetonung die künstlich Geschiedenen ineinander feindlich gegenüberstehende kosmische Mächte verwandelte. Für unsere Frage sind Details und Abwandlungen dieses fetischisierten Mythos ~~ganz~~ gleichgültig; ob bei Hegel, Klages, und anderen die Zeit als Ormusd und der Raum als Ahriman auftritt, oder bei Möller van den Bruck und Hermann Brod dieser Gegensatz umgekehrt wird, hat wenig zu bedeuten. Festzustellen ist bloss, dass solche Anschauungen auch in das Denken des Alltags und in die sogenannte avantgardeistische Kunst eingedrungen sind. Als solche Tendenz des Lebens ist diese Trennung für uns untersuchungswert.

Dazu sei gleich bemerkt, dass weder im Leben noch im philosophischen Denken diese Tendenz je eine vollständige Alleinherrschaft erlangt. Nach Kant hat zwar Schopenhauer die Trennung noch über seinen Meister hinaus fetischisiert, die <sup>diese Tendenz</sup> Hegelsche Philosophie nahm aber immer energisch Stellung ~~gegen~~. Es ist für ihre Position charakteristisch, dass die ganze Frage von Zeit und Raum nicht als allgemein erkenntnistheoretisches Problem behandelt wird, - bei Kant bildet es die Einleitung zur Erkenntnistheorie -, sondern den allgemeinen Teil der Naturphilosophie bildet. Es ist hier selbstredend unmöglich, die Gedankengänge Hegels auch nur andeutend widerzugeben. Wichtig für uns ist nur, dass sein Grundmotiv die dialektisch-widerspruchsvolle Einheit von Raum und Zeit ist, dass diese Einheit nicht in einer abstrakten Abgetrenntheit von der Wirklichkeit /als formell-subjektives Apriori / zur Wirksamkeit gelangen kann, sondern nur in untrennbarer Verknüpftheit mit Materie und Bewegung, die ebenfalls nicht voneinander loslösbar sind. Hegel sagt: "dass die Materie das Reale an Raum und Zeit ist. Aber diese müssen uns, wegen ihrer Abstraktion hier als das Erste vorkommen; und dann muss sich zeigen, dass die Materie ihre Wahrheit ist. Wie es keine Bewegung ohne Materie gibt, so auch keine Materie ohne Bewegung. Die Bewegung ist der Prozess, das Übergehen von Zeit in Raum und umgekehrt: die Materie dagegen die Beziehung von Raum und Zeit, als ruhende Identität." Diese untrennbare Zusammengehörigkeit von Raum und Zeit ist eine dialektische und anerkennt darum natürlich die aus dem Wesen der Sache folgende separate wissenschaftliche Behandlungen vom Raum- und Zeitproblem. So hebt Hegel selbst die Geometrie als einen solchen Fall hervor, zugleich betonend: "Der Wissenschaft des Raums, der Geometrie, steht keine solche Wissenschaft der Zeit gegenüber", während Kant, seine



fetischisierende Trennung konsequent weiterausbauen, die Zahl /und damit die Arithmetik / aus der isolierten Zeit ableitet.<sup>4)</sup>

Hier ist die naturgemäße Konvergenz der spontanen und der philosophisch bewussten Dialektik handgreiflich erfassbar. Denn es ist ohne weiteres klar, dass Alltagspraxis und deshalb auch das mit ihr eng verbunden bleibende Alltagsdenken sich in einer Welt der sich bewegenden Materie, der bewegten Dinge befinden und ohne besonders darauf zu reflektieren, ihre Zusammengehörigkeit als selbstverständlich, als ohne weiteres evident annehmen. Das liesse sich an den einfachsten Tatsachen des Alltagslebens leicht nachweisen. Nehmen wir einen solchen von Marx deutlich beschriebenen Vorgang: "Betrachtet man ein bestimmtes Quantum Rohmaterial, z.B. von Lumpen in der Papiermanufaktur oder Draht in der Nadelmanufaktur, so durch-~~xxxxxx~~ läuft es in den Händen der verschiedenen Teilarbeiter eine zeitliche Stufenfolge von Produktionsphasen bis zu seiner Schlussgestaltung. Betrachtet man dagegen die Werkstatt als einen Gesamtmechanismus, so befindet sich das Rohmaterial gleichzeitig in allen seinen Produktionsphasen auf einmal. Mit einem Teil seiner vielen instrumentbewaffneten Hände zieht der aus den Detailsarbeitern kombinierte Gesamtarbeiter den Draht, während er gleichzeitig mit anderen Händen und Werkzeugen ihn streckt, mit anderen schneidet, spitzt, etc. Aus einem zeitlichen Nacheinander sind die verschiedenen Stufenprozesse in ein räumliches Nebeneinander verwandelt. Daher Lieferung von mehr fertiger Ware in demselben Zeitraum."<sup>5)</sup> Man sieht: Zweck dieser Darstellung ist keineswegs, die dialektische Einheit von Raum und Zeit philosophisch nachzuweisen, sondern die Steigerung von Produktion und Produktivität der Arbeit durch die Arbeitsteilung in der Manufaktur darzulegen. Indem jedoch ein solcher Vorgang gedanklich richtig widergegeben und zerlegt wird, entsteht von selbst das Abbild jener dialektischen Zusammengehörigkeit von Raum und Zeit, die Hegel philosophisch analysiert hat. Und es ist selbstverständlich, dass dieser Tatbestand für jeden Teilnehmer eines solchen Arbeitsprozesses ebenso spontan zur Grundlage seines gewohnten Handelns wird, wenn er auch nicht imstande ist und gar nicht das Bedürfnis empfindet, in seiner Klärung begrifflich soweit zu gehen, wie Marx es tat.

Dieses ständige Zugleich-Existieren von Raum und Zeit, die wenn auch sehr selten bewusst gemachte Gewohnheit einer solchen Grundlage für Sein, Werden und Wirken lässt natürlich die tiefsten Spuren im Gefühlsleben der Menschen. Wiederum ohne der fundamentalsten Tat-



bestände und Wechselbeziehungen bewusst zu sein, durchdringt diese Zusammengehörigkeit ~~auf~~ auch das Nachdenken über die Phänomene des Lebens, veranlasst die Menschen dazu, ihre Konzeptionen von Raum und Zeit zu erweitern, ihnen einen übertrageneren Sinn zu verleihen, ohne deshalb das Wesentliche und Wahre an ihnen gedanklich vergewaltigen zu müssen. So entstehen schon im Sprachgebrauch des Alltags und in der Terminologie der Gesellschaftswissenschaften Widerspiegelungen wichtiger Tatbestände des Lebens, die man - wie wir glauben - am besten mit den Ausdrücken Quasi-Raum und Quasi-Zeit bezeichnen könnte. Es sei auch hier gestattet eine solche Sachlage in der Formulierung von Marx anzuführen: "Die Zeit ist der Raum für die menschliche Entwicklung. Ein Mensch, der keine freie Zeit zur Verfügung hat, dessen ganze Lebenszeit, abgesehen von den bloß physischen Unterbrechungen durch Schlaf, Mahlzeit usw., durch seine Arbeit für den Kapitalismus in Anspruch genommen wird, ist weniger als ein Lasttier. Er ist eine bloße Maschine zur Erzeugung von fremden Reichtum, körperlich gebrochen und geistig vertiert." Ist das Wort "Raum" hier eine bloße Metapher? Sicher ist ~~vielmehr~~ mehr. Denn, der freilich ebenfalls bildliche Gesamtausdruck "der Raum für die menschliche Entwicklung" trifft die allerwesentlichsten objektiven Bestimmungen der Zeit, allerdings nicht der Zeit wie sie künstlich isoliert an sich ist, sondern wie dieses Ansich auf die Welt der Menschen bezogen sich auswirkt. So ist damit keine Subjektivierung des Zeitbegriffs vollzogen; nicht nur weil das Ansich bei einer solchen Anreicherung unverzerrt bleibt, sondern weil seine so vollzogene Ergänzung und Erweiterung in einem objektiven Tatbestand des Lebens begründet ist. Es handelt sich einfach darum, dass der Begriff der Bewegung der Materie, dessen Bedeutung für das richtige Erkennen des objektiven Wesens von Raum und Zeit wir soeben bei Hegel kennengelernt haben, auf den gesellschaftlichen Menschen angewendet, objektiv eine inhaltliche Ausdehnung erfährt, da die in der Gesellschaft sich vollziehende Bewegung der Materie von viel komplizierterer Beschaffenheit ist, als etwa die in der Physik. Solche Komplikationen verändern das Wesen des Ansich nicht. Es ist aber trotzdem notwendig und berechtigt sie in der Darstellung gesellschaftlich-menschlicher Verhältnisse in Betracht zu ziehen.

Es ist wichtig in diesem Fall die Objektivität hervorzuheben. Denn das gesellschaftliche Leben produziert ununterbrochen und mit Notwendigkeit auch subjektive Reflexe der Beziehungen von Raum und Zeit, die bereits nicht mehr oder nicht vollständig das wirkliche



Ansich treffen, deren Wahrheit nur mehr in ihrer menschlichen, in ihrer subjektiven Notwendigkeit liegen kann. Hier muss in konkreten Fällen eine genaue kritische Scheidung vor sich gehen, denn auf dem Boden der - freilich gesellschaftlich bedingten - Subjektivität ist eine fetischisierende Tendenz ebenso möglich, wie eine defetischisierende. Diese grosse Skala der Unterschiede muss sorgfältig in Betracht gezogen werden, wenn wir auf das Gebiet des Ästhetischen übergehen, und die Bedeutung von Kategorie wie Quasi<sup>T</sup>Zeit und Quasi<sup>R</sup>Raum ~~darx~~ darauf hin untersuchen, welche Rolle sie in der ~~V~~bis zum Werk organisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit spielen. In der Periode, als die Kantsche ~~fixirte~~ fetischisierende und metaphysische Trennung von Raum und Zeit die Philosophie beherrschte, war es Sitte, die Künste nach diesem Schema in Raumkünste und Zeitkünste einzuteilen. Eine Polemik dagegen erübrigt sich hier, die Frage musste nur darum überhaupt erwähnt werden, weil für eine oberflächliche Betrachtung sich der Anschein ergeben könnte, als hätte die Wichtigkeit, die wir dem homogenen Medium in dem Prozess des Zum-Kunstwerk-Werdens der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zuschreiben, etwas mit einem solchen Systematisierungsprinzip der Künste zu tun. Es ist freilich wahr, dass jedes homogene Medium - gänzlich oder überwiegend - entweder einen räumlichen, oder einen zeitlichen Charakter hat. Ja der Reinigungsprozess, den es an den unmittelbaren Wahrnehmungen des ganzen Menschen der Alltagswirklichkeit vollzieht, wirkt - unmittelbar und vorerst - in dieser Richtung. Wir haben jedoch Kantianische Vertreter solcher Anschauungen, wie Fiedler, gerade deswegen kritisiert, weil sie bei dieser Unmittelbarkeit des homogenen Mediums stehen geblieben sind und seine erste Unmittelbarkeit zum letzten Prinzip erstarrten liess<sup>en</sup>. Wenn wir gegen solche Anschauungen ~~von~~ von einem Einströmen der konkret möglichen Totalität der Inhalte und Kategorien in das homogene Medium sprachen, so meinten wir nicht zuletzt auch dieses Moment; dass nämlich etwa die räumlich-visuelle Homogenität des malerischen oder die zeitlich auditive des musikalischen Mediums nicht eine metaphysische Gegenüberstellung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit in sich schliesst, dass wenn die eine als Basis der Homogenität gesetzt ist, damit die andere gänzlich aus der Sphäre des Gestaltens ausscheiden ~~müsste~~ müsste. Im Gegenteil. Die Hauptforderung an alle nicht auf abstrakte Formprinzipien basierende, also mehr als bloss dekorativen Künste ist das Schaffen einer "Welt", ein solches Fixieren der widerspiegelten Wirklichkeit, dass die das Werk aufbauenden, abrundenden Bestimmungen zu einem abgeschlossenen und abgerundeten

Vsich

Polemische  
rend



konkreten und sinnfälligen Abbild der Totalität der objektiven Bestimmungen der Wirklichkeit werden. Natürlich führt das homogene Medium einer jeden Kunstart zu einer quantitativen und qualitativen Auswahl, die jeweils die Reproduktion ~~bestimmter~~ <sup>gewisser</sup> Bestimmungen ausschliesst bei anderen~~x~~ ihnen verschiedene Funktionen zuweist. /Man denke an den Unterschied der Rolle des Zufalls in Novelle und Drama./ Diese Möglichkeit der Auswahl, des ~~xxxx~~ Ausscheidens und des Hervorhebens hat aber einerseits bei einer jeden Kunstart einen anders gearteten konkreten Spielraum und andererseits gibt es bestimmte Kategorien ohne welche eine "Welt" überhaupt nicht gestaltet werden könnte, die deshalb bei aller Verschiedenheit an Betonung, Funktion, hierarchische Stelle etc. aus keinem homogenen Medium völlig ausgeschaltet werden können. Dazu gehört auch der raum-zeitliche Charakter der objektiven Wirklichkeit. Es ist also ein fruchtbarer dialektischer Widerspruch, dass jedes primär und unmittelbar räumlich-visuelle homogene Medium ebenso eine Quasizeit, in die Totalität ihrer Welt einzufügen hat, <sup>so</sup> <sup>es</sup> <sup>Medium gibt das</sup> (wie ~~keine~~ zeitliches <sup>ohne Spuren</sup> eines Quasiraums <sup>seine</sup> ~~Welt~~ "Welt" aufzubauen imstande ist.

Für Malerei und Skulptur hat Lessing im Laocöon dieses Problem aufgeworfen. Er geht dabei von dem fruchtbaren Widerspruch der bildenden Künste aus, dass sie aus der "immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick" <sup>e</sup> ~~wid~~ergeben können. Er behandelt dabei, <sup>seiner</sup> konkreten Aufgabe entsprechend - zwei Themen. Das erste ist die Ablehnung des Erfüllungsmoments als Gegenstand der Darstellung. Diese höchst interessante Frage wird uns noch in anderen Zusammenhängen beschäftigen; sie ist auch viel allgemeiner, als jene, mit der wir es jetzt zu tun haben. /Goethe behandelt sie als Gegenstand der Dichtung, bezeichnenderweise ganz in demselben Sinn, wie Lessing für die Plastik. / Das zweite Thema ist aber unser Gegenwärtiges. Lessing sagt: "Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muss er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken lässt." Die Einheit der Gegensätze, die Malerei und Skulptur in ihrem Weltschaffen verwirklichen, ist also eine so geartete Aufhebung der Zeitlichkeit, dass in der allein zur Gestalt werdenden Gegenwart deren konkretes Wesen als Ergebnis der Vergangenheit und als Ausgangspunkt der Zukunft aufbewahrt bleiben.

Im philosophischen Denken ist dieses Problem bei den Eleaten, in den Antinomien <sup>an</sup> Zenons aufgetaucht, und Hegel hat darin, mit Recht,



den Anfang der Dialektik, der Widersprüchlichkeit der Bewegung erblickt. Eine klare dialektische ~~A~~<sup>F</sup>assung erhielt dieses Problem gedanklich erst, als es von Zenon auf philosophische Höhe erhoben wurde, und die Geschichte der Philosophie zeigt, wie oft es später ins starr Metaphysische heruntergezerrt wurde. Aber auch vom Standpunkt der unmittelbaren Visualität ist die Frage keineswegs so einfach und selbstverständlich, wie unser praktisches Alltagsleben es sich zumeist vorstellt. Da man dort überall mit sich bewegenden Gegenständen zu tun hat, da man von Sekunde zu Sekunde den Übergang von Vergangenheit über Gegenwart in die Zukunft erlebt, sieht man den dabei auftretenden Widerspruch der sichtbaren Unmittelbarkeit des Augenblicks nicht. Wir haben in früheren Darlegungen, bei der Ablehnung der photographischen Widerspiegelung schon im Alltag darauf hingewiesen, wie fremd, starr und unlebendig, ja unwirklich die meisten Photographien ~~erscheinen~~<sup>erscheinen</sup> ~~hervorkommen~~, obwohl sie - ebenso wie die Abbilder, die sich auf der Retina spiegeln - mechanisch treue Kopien des betreffenden Augenblicks sind. Noch deutlicher wird dies sichtbar, wenn man an Momentphotographien schneller Bewegungen denkt, deren Mehrzahl als geradezu grotesk "unmöglich" wirkt, obwohl an der mechanischen Treue der Widerspiegelung kein Zweifel möglich ist. Das ist der unmittelbar sinnliche, der visuelle Aspekt des Ausspruchs von Zenon: "Der fliegende Pfeil steht."

Der von Hegel immer wieder betonte abstrakte Charakter der sinnlichen Unmittelbarkeit äußert sich hier darin, dass der einzelne, bloss unmittelbar visuell ~~angenommene~~<sup>wahr</sup> Augenblick seine wesentlichen objektiven Bestimmungen, seine Genesis aus der Vergangenheit, seine genetische Funktion für die Zukunft in dieser seiner sinnlich-sichtbaren Unmittelbarkeit nicht notwendig zu offenbaren imstande ist, d.h. dass es zufällig ist, ob diese Bestimmungen an seiner unmittelbaren Erscheinung visuell hervortreten oder verborgen bleibt<sup>en</sup>. Als Reproduktion der Totalität des Phänomens, diesmal des Augenblicks als Moment der Bewegung, lässt die Photographie, bei aller mechanischen Treue und Exaktheit in ihrer Fixierung, gerade die entscheidenden objektiven Komponenten verschwinden. /Die sogenannte künstlerische Photographie ist bestrebt, jene - mehr oder weniger seltene<sup>n</sup> - Augenblicke auszuwählen und festzuhalten, in denen diese Bewegung sinnlich sichtbar wird./ Will die bildende Kunst zu einer Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit gelangen, so muss im abgebildeten sichtbaren Augenblick die Totalität jener Bestimmungen, die die Bewegung konstituieren, enthalten sein, d.h. es muss im homogenen Medium



der reinen Sichtbarkeit eine entsprechende Aufhebung des <sup>tenonischen</sup> Sehens und Widerspruchs gefunden werden. Die Bewegung muss also eine Darstellung erhalten, in welcher ihr Woher? und ihr Wohin? ohne die allein gestaltbare Momentaneität des Augenblicks zu zerstören, unmittelbar erlebbar, ihre Qualität, Richtung und ihr Wesen evozierend sinnfällig werden. Erst wenn alle diese Bestimmungen in das homogene Medium der Sichtbarkeit einströmen und von ihm zu eigenen gewordenen organischen Bestandteilen verarbeitet werden, kann es - nach Aufhebung der ersten Unmittelbarkeit - jene zweite ästhetische Unmittelbarkeit erschaffen, in welcher alle fetischisierten Formen des Alltags und des Denkens in Bezug auf die Bewegung vernichtet sind. Das <sup>Lessing</sup> ~~stark~~ in der Beschreibung dieses Phänomens mit erkenntnistheoretischen und psychologischen Kategorien des 18. Jahrhunderts arbeitet, vermindert nicht seinen Verdienst, diese Frage klar gestellt zu haben; sogar sein Terminus vom "fruchtbaren Augenblick" bleibt auch heute brauchbar und richtungsweisend. Denn die Fruchtbarkeit des gestalteten Augenblicks ist nur die subjektive Seite - und zwar sowohl für den Schöpfer wie für den Rezipienten - dessen, dass objektiv im Werk die Totalität der Bestimmungen erreicht werden soll und erreicht wird. In dieser Totalität der Bestimmungen spielt aber, wie unsere Analyse gezeigt hat, die Umsetzung der Quasizeit in das homogene Medium der reinen Sichtbarkeit eine nicht unbeträchtliche Rolle.

Dies ist die objektive Seite unseres Problems. Die bildenden Künste zeigen aber auch einen subjektiven Aspekt, der so eng mit der Struktur des Werks, mit seiner Funktion, die Evokation zu leiten, zusammenhängt, dass wir ihm hier unbedingt einige Worte widmen müssen. Auch Lessing kommt darauf zu sprechen, wenn er am mehrmals angeführten Ort sagt, dass die Werke der bildenden Kunst nicht nur erblickt, sondern lange und wiederholt betrachtet werden. Schon der Ausdruck betrachtet bringt ein Moment der Zeitlichkeit zumindest in die ästhetisch notwendige Rezeptivität hinein. Lessings Zeitgenosse Hemsterhuys analysiert die physiologisch-psychologische Notwendigkeit einer solchen die Zeitlichkeit involvierenden rezeptiven Verhaltensart <sup>bei</sup> den Werken der bildenden Kunst ~~gegenüber~~. "Sie wissen, mein Herr" schreibt er in seinem "Brief über die Skulptur", "dass infolge der Anwendung der Gesetze der Optik auf die Struktur unseres Auges, wir in einem Augenblick einer distinkten Idee fast nur von einem sichtbaren Punkt haben können, der sich auf unserer Retina klar abbildet".



wenn ich also eine distinkte Idee von einem ganzen Objekt haben will, muss ich mein Augen entlang der Kontur des betreffenden Objekts gleiten lassen, damit alle Punkte, die diesen Kontur bilden, sukzessiv vom Auge mit Klarheit wahrgenommen werden; am Schluss verbindet die Seele alle diese elementaren Punkte und ~~er~~<sup>es</sup> wird die Idee des gesamten Konturs. Nun aber ist es sicher, dass diese Verbindung ein Akt ist, zu welchem die Seele Zeit braucht, und zwar desto mehr Zeit, je weniger das Auge geübt ist, Objekte so wahrzunehmen. Dass Hemsterhuys den Prozess etwas vereinfacht /gewissermassen geometrisch/ beschreibt, dass er eine Synthese nur für den Abschluss anerkennt und das permanente Synthesisieren während des Sehens vernachlässigt, etc. ändert nichts daran, dass hier das Grundphänomen, von welchem Lessing spricht, seinem ~~zentralen~~ Wesen nach richtig beschrieben ist.

Aber lange vor beiden hat bereits Leonardo da Vinci, allerdings vom Standpunkt des Schaffenden nicht des Rezipienten sich mit diesem Problem befasst. Er gibt "dem Malerjungen" die folgende Lehre: "Wir wissen klar, dass das Sehen eine der schnellsten Tätigkeiten ist, die es gibt und in einem Punkte zahllose Formen wahrnimmt; nichts desto weniger fasst es nicht mehr als eine Sache auf einmal... So sage ich auch zu dir, den die Natur zu dieser Kunst hinneigt, wenn du ~~un~~<sup>de</sup> wahre Kenntnis von der Form <sup>der</sup> der Dinge haben willst, beginne bei den Einzelheiten von ihnen, und nicht zu <sup>den</sup> zweiten gehe, ehe du die erste gut im Gedächtnis und in der Übung hast, und wenn du anders tust, wirst du die Zeit wegwerfen und wahrhaftig sehr das Studium verlängern." <sup>10)</sup> Obwohl es sich hier um dasselbe Problem, der Beziehung der menschlichen Visualität zum fixierten Abbild eines Augenblicks handelt, könnte man vielleicht einwenden: das Werk verewige eben einen solchen Augenblick und es sei ästhetisch völlig gleichgültig, wie es entstanden sei; es sei zwar empirisch feststellbar, dass die Entstehung eines jeden Werks Zeit erfordere, dies habe jedoch nichts mit dem ästhetischen Wesen des Werks zu tun. Solche Einwände erweisen sich jedoch als ~~hin~~<sup>hin</sup> fällig, wenn man bedenkt, dass im schöpferischen Prozess dieselbe Beziehung des Menschen zur sichtbaren Wirklichkeit zum Ausdruck kommt, wie in der Rezeptivität, dass also ~~in~~ den einander ergänzenden Beschreibungen von Leonardo und Hemsterhuys von entgegengesetzten Aspekten derselbe fundamentale Tatbestand zu Grunde liegt. Darum muss die Komposition des Werks selbst diesen Prozess nicht nur in ~~Betrachtung~~<sup>Betrachtung</sup> ziehen, sondern ihren ganzen Aufbau, ihr ganzes Beziehungssystem darauf gründen.



Wir haben dieses Problem bereits gestreift, als wir von dem tiefgreifenden Zusammenhang zwischen der Komposition und ihrer Funktion, die evokative Wirkung bei dem Rezeptiven entsprechend zu leiten, sprachen. Man erinnere sich an das damals über die Architektur gesagte, nämlich, dass die Ganzheit eines Architekturwerks prinzipiell nicht mit einem Blick simultan wahrnehmbar ist, dass also die künstlerische Komposition /nicht die bloss technische, die man an Abrissen etc. studieren kann/, die visuelle Gestaltung eines Aussen- und Innenraums und ihrer organischen Beziehung zueinander sich nur aus der Kontinuität und Synthese solcher zeitlich aufeinander folgenden Aufnahmeakten zusammensetzen kann. Es ist deshalb - wir wiederholen - nicht eine äusserliche oder gar zufällige Konsequenz der architektonischen Komposition, dass man sie sich nur so aneignen kann, sondern ihre wesentliche Beschaffenheit ist gerade darauf angelegt, eine solche ineinander übergehende, einander stärkende, vertiefende Folge von einzelnen Raumerlebnissen zu evozieren, von jedem einzelnen Punkte aus diese Erlebnisse so zu leiten, dass die sinnliche Synthese des Ganzen, als Gestalt eines äusseren und inneren Raumes in einer bestimmten visuell-emotionellen Qualität und Einzigartigkeit im Rezeptiven entsteht.

Diese Rolle des Leitens muss auf den Betrachtungen von Lessing und Hemsterhuys in Bezug auf Malerei und Plastik hinzugefügt werden, um ihre richtig fundierenden Bemerkungen abzurunden. Ja man kann sagen, dass in diesen Künsten die Funktion des Leitens womöglich noch deutlicher zutage tritt, als in der Architektur. Denn es gehört zum Wesen der Architektur, die die künstlerische Raumgestaltung stets mit dem Schaffen eines realen Raums für konkrete gesellschaftliche Zwecke vereinigt, dass seine Gebilde von den verschiedensten Ausgangspunkten beginnend, sich mitunter auf tief verschiedene Teilaspekte beschränkend doch evokative Wirkungen hervorzubringen vermögen. Bild und Plastik schreiben aber dem Rezeptiven weitaus imperativer vor, wie er an sich heranzutreten hat, und diese Bestimmung des Generalaspekts diktiert zugleich eine bestimmtere, wenn auch keine in allgemeine Regel zusammenfassbare Reihenfolge jener Einzelakte der Betrachtung, die im Gesamterlebnis dieser Werke visuell-synthetisch zur Einheit erhoben werden, zur rezeptiv-ästhetischen Reproduktion der objektiven Komposition des betreffenden Werks.

Wir haben in unseren bisherigen Betrachtungen zwar bloss das Problem der einfachen Bewegung in ihrer objektiv~~en~~ dialektischen Struktur

Viel gelungen



untersucht, es ist jedoch ohne weiteres einleuchtend, dass in den komplizierteren Komplexen und Systemen von aufeinander bezogenen Bewegungen letzten Endes derselbe fruchtbare Widerspruch obwaltet, dass also bei einer näheren Analyse solcher verwickelteren Strukturen von dem uns jetzt allein interessierenden Gesichtspunkt sich philosophisch nichts wesentlich Neues ergibt. Natürlich erwächst daraus ein zentrales Problem der konkreten Untersuchung für die visuell gestaltenden Kunstarten, die der spezifischen Unterschiede von Malerei, Rundplastik, Relief etc. in Bezug auf die für jede besonders geltenden Gesetze des Leitens; für unser gegenwärtiges Problem muss jedoch der blosser Hinweis auf solche Differenzierungen genügen. Nur um an einem Beispiel Inhalt und Richtung derartiger Vergliederungen anzudeuten, sei an die von uns in anderen Zusammenhängen ausgeführte Betrachtung Wölflins über das Links-Rechts-Problem in der Malerei erinnert. Hervorzuheben ist noch ferner, dass dieser ganze Komplex von Gesichtspunkten sich auf die Gegenständlichkeiten reproduzierende, "Welten" schaffende bildende Kunst ~~ganz~~ bezieht. Die subjektive, aber als subjektiv notwendige, in der objektiven Werkstruktur fundierte Quasizeit gehört wesentlich diesem Gebiet an. Die abstrakten - geometrischen oder auf Weiterbildung des Geometrischen basierten - Gestaltungen der Visualität gehen wesentlich auf eine mehr oder weniger rein dekorative Wirkung aus. In einer solchen ist das simultane Erfassen des Werks in seiner Ganzheit qualitativ weitaus vollkommener möglich, als bei ~~dem Geschaffensein~~ einer aus Gegenständen und aus ihren real gegenständlichen Beziehungen ~~bestehenden~~ <sup>geschaffenen</sup> "Welt". Das Verfolgen der einzelnen Details, das naturgemäss auch hier notwendig und berechtigt ist, hat also bei den geometrischen Ornamenten keine Quasizeitcharakter. Sowohl das Ganze wie seine Teile sind, schon durch ihre wesentliche Fundiertheit <sup>im</sup> Geometrischen, durch die dekorative Wesensart ihrer Verknüpfung und Totalität aus dem Fluss der Zeit herausgehoben. Dass jedem Gebilde der visuellen Künste auch eine solche mehr oder weniger ausgeprägte Tendenz zur dekorativen Wirkung innewohnt, kompliziert freilich das Problem des Leitens in ihnen, da die beiden Aspekte, die dekorative und die eine "Welt" von Gegenständen schaffende zur völligen Einheit konvergieren müssen; die konkrete Analyse dieser Zusammenhänge gehört jedoch in die Theorie dieser Kunstarten und muss dort für jede ~~Besonderheit~~ aufgeworfen und gelöst werden. Hier kam es bloss auf die allgemeine Formulierung dieses Problems an, auf den Nachweis der Existenz von objektiver



wie subjektiver Quasizeit, auf ihre Funktion im Weltschaffen dieser Künste, auf ihre Teilnahme - freilich vor allem der objektiven Quasizeit in der defetischisierenden Wirksamkeit der Kunst.

Das Problem des Leitens der Rezeptivität wirft für die Künste, deren homogenes Medium zeitlich ist, das Problem des Quasiraums auf. Der erste Anschein würde also dafür sprechen, dass, im Gegensatz zu der eben behandelten Lage, wo es sowohl eine objektive wie eine subjektive Quasizeit *gar*, wir es hier nur mit einem subjektiven Quasiraum zu tun hätten. Wir ~~ix~~ glauben jedoch, dass man in solchen Fällen sich nicht von einem Analogisieren leiten lassen und die Entsprechungen, auch wenn sie Kontraste sind, nicht mechanisch überspannen darf. Da der Zeit gegenüber die Widersprüche der Bewegung anscheinend nicht in Erscheinung treten, muss hier ein Entsprechendes zu der von uns festgestellten objektiven Quasizeit der bildenden Künste *fehlen*. Es sei hier nur beiläufig-ergänzend bemerkt, dass *man* ~~es~~ in keiner Kunst, deren homogenes Medium wesentlich zeitlich ist, etwas *analogisches* zur geometrischen Ornamentik vorfinden kann. Der Quasiraum, mit dem wir hier zu tun haben, kann dementsprechend nur einen subjektiven Charakter besitzen: er ~~muss~~ *ist* eine notwendige Folge jenes Leitens der Rezeptivität, mit der eine sich im homogenen Medium / der Zeit bewegend künstlerische ~~ix~~ Komposition unbedingt arbeiten muss. Indessen ist dieser Widerspruch hier doch nicht vollständig verschwunden. Der von Zenon formulierte unmittelbare Widerspruch von Ruhe und Bewegung in der Bewegung ist ein derart fundamentaler Tatbestand, dass er auch von ihrem zeitlichen Aspekt aus wahrnehmbar bleiben muss. Der Unterschied ist vielleicht am besten so fassbar: vom Raume aus betrachtet scheint das *Moment* der Ruhe, der Beharrlichkeit, das Übergewicht zu haben und die dialektische Einheit kann erst durch die künstlerische Einführung des Vorher und des Nachher ihre wahrheitsgemässe Gestalt erlangen. Dagegen erreicht rein zeitlich betrachtet die *Bewegtheit* eine absolute, unbeschränkte Geltung. Man stösst hier in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit auf den Widerspruch von Heraklit: "Man kann nicht *zweimal* in denselben Fluss steigen." Die Aufgabe der ästhetischen Widerspiegelung ist hier den *Moment* der Ruhe / der Beharrlichkeit, der Kontinuität / im Wechsel zu ihrem Rechte zu verhelfen. Der Unterschied der Aspekte und der homogenen Medien, in denen die ästhetische Widerspiegelung den Widerspruch und seine Lösung in Anschauung bringt, hat zur Folge, dass räumlich betrachtet eine objektive Quasizeit entsteht, während ihre



Erscheinungsweise in der Zeitlichkeit einen subjektiven Charakter erhält. Damit bleibt jedoch der objektive Ursprung doch aufbewahrt: diese Subjektivität trifft ~~auf~~ die objektiven letzten Kompositionsprinzipien des Werks selbst ~~auf~~, während jene bloss eine rein rezeptive Aneignung der fertigen Struktur des Werks ist. Die inneren Zusammengehörigkeit ~~des~~ <sup>von</sup> subjektiven Quasiraums und ~~der~~ <sup>reinen</sup> Zeitlichkeit, ~~unter~~ <sup>wie</sup> und der objektiven Quasizeit in der entsprechenden Räumlichkeit beruht darauf, dass die entgegengesetzt formulierten Widersprüche von Zenon und Heraklit - letzten Endes - auf den ~~letzten~~ <sup>selben</sup> Sachgehalt intentioniert sind, dass die von entgegengesetzten Gesichtspunkten, mit entgegengesetzten Voraussetzungen doch dieselben Fetischisierungen der Unmittelbarkeit dialektisch auflöst. Eine ähnliche Aufgabe ist - getrennt marschierend, vereint sich schlagend - dem räumlichen und zeitlichen homogenen Medium in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit gestellt.

Die hier fundamentale Tatsache, dass die Rezeptivität einer zeitlichen Kunst - nehmen wir vor allem die Musik, dass dabei Auszuführende kann aber, mutatis mutandis, auch auf die Literatur angewendet werden - unmöglich aus einem blossen Nacheinander der Erlebnisse bestehen kann, ist selbstverständlich und wurde dementsprechend fast immer hervorgehoben. Wir erinnern bloss an unsere Bezugnahme auf N.Hartmanns Anschauungen, der das Problem des Leitens gerade für die Musik sehr genau ins Auge fasst und darum die immer zugleich vorwärts- und rückwärtsweisende Beschaffenheit seiner einzelnen momentanen Elemente richtig in den Vordergrund stellt. Selbstverständlich sucht er auch die dabei notwendig entstehende Einheit; er wird aber als Idealist, wie wir gesehen haben, nicht anerkennen, dass die etwas mit dem sinnlichen Hören zu tun haben könnte. Wenn er nun sagt: "diese Einheit ist zwar immer noch eine zeitliche, aber kein Zugleichsein", so hat er eine bestimmte und wichtige Seite des Phänomens richtig berührt. Er hat recht, dass die Einheit eine zeitliche bleiben muss - auch die Quasizeit der bildenden Künste bewegt sich im Medium der Räumlichkeit und bleibt dieser <sup>inherent</sup>, aber das glatte Leugnen des Zugleichseins entfernt die ~~Lebens~~ <sup>einflussende</sup> ~~machende~~ Dialektik aus seinen Darlegungen: es handelt sich dabei nämlich um die Einheit des Zugleichseins und des Nichtzugleichseins. Für das Subjekt, das sich so vom Werk geleitet in der Zeit bewegt, entstehen, freilich mit wichtigen Modifikationen, ähnliche Widersprüchlichkeiten, wie bei jeder Bewegung. Als Entsprechungen, die auf sehr tiefe Parallelitäten



weisen, deren Charakter als Verstärkung, Abschwächung oder Vorbehalt, als Pathos oder Ironie etc. nur im strengsten Auseinanderbezogensein zeitlich getrennter Momente zur Geltung gelangen kann, und zwar so, dass die zeitliche Trennung /ihr Nacheinander, die Stelle einer jeden in diesem Nacheinander/ ebenso zu ihrem Wesen gehört, wie das durch diese intime Bezogenheit geschaffene Nebeneinander, müssen sie eine widerspruchsvolle Synthese des Nacheinander und des Nebeneinander ununterbrochen produzieren, evokativ machen. Dass in dieser Einheit der Widersprüche das Moment des Nacheinanders das Übergreifende ist, dass das Vorher und Nachher der Momente - ohne ihr Wesen zu vernichten - unaufhebbar, unaustauschbar bleiben muss, zeigt eben an, dass dieses ~~Nacheinander~~ Nebeneinander nicht die Widerspiegelung eines realen Raumes sein kann, sondern bloss ein Quasiraum innerhalb des zeitlichen homogenen Mediums der Musik.

Es ist, so glauben wir, nützlich, wenn wir diesen Widerspruch dadurch beleuchten, dass wir einen extrem entgegengesetzten Versuch seiner Lösung heranziehen. Hermann Broch betrachtet es als seine denkerische Aufgabe, die Zeit, die er mit dem Tode verknüpft auffasst, zu vernichten. Dieses nach seiner Anschauung tiefste Bestrebung des Menschen drückt auch die Musik aus: "Denn was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben, und diese Aufhebung heisst Raum. Selbst die Musik, die bloss in der Zeit ist und die Zeit erfüllt, wandelt die Zeit zum Raume..."<sup>(12)</sup> Die Bedeutung der Musik liegt darin begründet, dass "hier die unmittelbare Transformation der Zeit in den Raum, die Transformation des Zeitablaufes in ein räumlich-architektonisches Gebilde stärker den<sup>n</sup> anderswo zu Bewusstsein kommt."<sup>(13)</sup> Diese Zeitaufhebung "ist das Erkenntniszentrum der Musik. Denn die Architekturierung des Zeitablaufes, wie sie von der Musik vollzogen wird, diese unmittelbare Aufhebung der zum Tode hineilenden Zeit, ist auch die unmittelbare Aufhebung des Todes zum Bewusstsein der Menschheit."<sup>(14)</sup> Es ist hier nicht unsere Aufgabe uns mit der Weltanschauung von Broch auseinanderzusetzen. Wir können hier bloss feststellen, dass seine Tendenz die Musik philosophisch als reine Räumlichkeit zu interpretieren, eine Aufgipfelung der modernen fetischisierenden Tendenzen ist. Denn das, was wir den Quasiraum der Musik nennen, will die Universalität der Musik in der Widerspiegelung der Wirklichkeit hervorheben; will zeigen, dass die unmittelbar auf reines Hören, auf reine Zeitlichkeit angelegte Musik, ihrem Wesen nach doch ein Abbild der Totalität der Wirklichkeit ist, eine "Welt" im strikt ästhetischen Sinn. Quasiraum in der Musik /und

Ugerade



Literatur /, Quasizeit in den bildenden Künsten zerstören also bereits in der Vorhalle, <sup>wo</sup> ~~die~~ Entfaltung der gesamten künstlerischen Welt, <sup>oder nicht geht</sup> in der ästhetischen Reproduktion des Verhältnisses, <sup>in dem</sup> ~~der~~ Mensch mit seinen Sinnen zu seiner Umwelt, zu ihren Einwirkungen auf seine Innerlichkeit steht, die fetischistische Trennung von Raum und Zeit, die gerade in unseren Tagen infolge der Struktur- und Bewegungstendenzen der kapitalistischen Gesellschaft auf die Spitze getrieben wird. Der scheinbare Tiefsinn Brochs ist nur eine avantgardeistische Kehrseite jenes akademistischen Formalismus, der jeden Gehalt auf der Musik entfernen will. So wie im Leben, nach Gottfried Kellers Worten, sich nüchterne und trunkene Philister herumtreiben, - und keiner ist besser als der andere - so treffen sich in der heutigen Kunsttheorie Akademismus und Avantgardeismus als objektive Verbündete im Hineintragen der Fetischisierung in das ästhetische Denken.

Der Gedanke des Quasiraums in der Musik und in der Literatur hat also nichts mit jenen uralten Tendenzen zu tun, die von ~~gewissen~~ gewissen mathematischen Elementen in der Theorie der Musik ausgehend ihr Wesen in einem mystischen Geometrisieren suchen. Für die Entwicklung von Pythagoras bis Kepler war dies aus den damaligen Wachstumsbedingungen der Theorie historisch verständlich; man suchte für die stark empfundene, aber philosophisch nicht fundierbare Objektivität der Musik eine kosmische Begründung. Schon bei Schelling sind Vergleiche, wie: "Die Architektur bildet notwendig nach arithmetischen, oder weil sie die Musik im Raume ist, nach geometrischen Verhältnissen" nicht mehr als ~~g~~ ein geistreiches, aber leeres Gedankenspiel, das im bekannten Aphorismus von der Architektur als "erstarrter Musik" gipfelt.<sup>11)</sup> Hegel hat richtig gezeigt, dass für die Zeit keine Geometrie als desanthropomorphisierende Widerspiegelung möglich ist, ~~und~~ <sup>an</sup> hat damit solchem Analogisier~~ungen~~ den philosophischen Boden entzogen. Dass sie heute immer wieder auftauchen, hat die oben angedeuteten<sup>n</sup> gesellschaftlichen Gründe. Und es ist eine grosse Freude für den Verfasser, darauf hinweisen zu können, dass Thomas Mann im "Faustus" solche bei der Hauptfigur nicht selten auftretende Experimente wie z.B. die einer "kosmischen Ordnung" für eine nicht hörbare Musik stets mit überlegener Ironie als Symptome solcher abwegigen modernen Tendenzen behandelt.

Der Quasiraum der Musik kann also nur dann einen ästhetischen Sinn erhalten, nur dann die Mission der Fetischzerstörung auf seinem Gebiet erfüllen, wenn das von ihm geschaffene Nebeneinander



eben nur als Moment des zeitlichen Nacheinander wirksam wird. Eine solche Beschränkung bedeutet aber unvergleichlich mehr als das von uns eingangs erwähnte Moment der Stelle im zeitlichen Ablauf, das Wirksamwerden der Unumkehrbarkeit der Zeit. Wir haben früher in anderen Zusammenhängen das Wort von Marx "Die Zeit ist der Raum der menschlichen Entwicklung" zitiert und betont, dass es sich dabei nicht bloss um einen <sup>de</sup> Metapher handelt. Die der Zeit innewohnende eindeutige Richtung beinhaltet schon für die unorganische Natur die Unumkehrbarkeit bestimmter Vorgänge; für die organische Natur und erst recht für die Welt des Menschen schlägt diese Tendenz ins Qualitative um: das zeitlich Spätere enthält in sich die Bestimmungen des Vorangegangenen, jedoch in einer aufgearbeiteten, bereicherten, vertieften Weise, so dass die faktische oder erinnerungsmässige Wiederkehr eines früheren Moments, die Kontrastierung des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen den spezifischen Gehalt einer Entwicklung, im Gegensatz zu einer blossen Bewegung erhält. Diese Grundtatsache der Rolle der Zeit im Leben der Menschen spiegelt sich in den Künsten mit einem zeitlich homogenen Medium, in Musik und Literatur ab. In dieser Entwicklung, also im Zeitablauf besteht das übergreifende Moment der Widerspiegelung, da es ja <sup>ein</sup> der bestimmender Faktor des Lebens ist. Um aber einer solchen Entwicklung bewusst werden zu können - und ihr Selbstbewusstsein gestaltet ja die Kunst - müssen die Meilensteine und Wendepunkte dieses Weges sinnfällig evokativ deutlich gemacht werden. Indem der Quasiraum dieser Künste, der - wir wiederholen - ein blosses Moment der Zeitlichkeit, des zeitlichen Ablaufs der Entwicklung bleibt, das zeitliche Nacheinander innerhalb seiner Reichweite als ein Nebeneinander erscheinen lässt, schafft er jene Vergleichsmöglichkeiten, jene Kontraste zwischen Vorher, Jetzt und Zukunftsperspektive, an denen man das Wesen des aus der Entwicklung entsprungenen Neuen wirklich und allseitig als solches erkennen und erleben kann. Wenn also in der Musik ein Motiv, eine Melodie wiederkehrt, so ist das nie eine Wiederkehr schlechthin, ~~sondern~~ vielmehr das Gegenwärtigwerden seiner früheren Erscheinungsweise nur ein Sprungbrett dazu, <sup>um</sup> das radikal Neue und Veränderte in der neugeschaffenen Lage unzweideutig erscheinen zu lassen. Adorno hat diesen Charakter des Quasiraums in der Musik, ohne diesen Terminus zu gebrauchen, gut beschrieben: "Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, dass das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nicht-



identisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann. Was man an der traditionellen grossen Musik Architektur nennt, beruht eben darauf, nicht auf bloss geometrischen Symmetrieverhältnissen. Die mächtigsten Formwirkungen Beethovens hängen daran, dass ein Wiederkehrendes, das einmal als Thema bloss da war, nun als Resultat sich enthüllt, und damit ganz veränderten Sinn annimmt. Oftmals wird <sup>durch</sup> ~~uns~~ solche Wiederkunft auch die Bedeutung des Vorhergehenden erst nachträglich gestiftet." <sup>15)</sup>

Damit wird das Gemeinsame an Quasiraum und Quasizeit - einerseits ob sie subjektiv oder objektiv sind - ganz deutlich. Für jede weltschaffende Kunst ist es eine Frage von schicksalhafter Bedeutung dass sie wirklich die Welt als Ganzes widerspiegeln, dass deren dialektische Einheit und Vielfältigkeit nicht nur im gestalteten Inhalt, sondern auch in den gestaltenden Formen zum Ausdruck gelangt; dass das Werk, das mit dem Anspruch, eine "Welt" zu sein, auftritt, sich nicht auf einen inhaltlich fetischisierten Ausschnitt oder auf einen formell fetischisierten Aspekt beschränken. Über bestimmte komplizierte Kategorien, deren ästhetische Umarbeitung eine solche Funktion für das Werk garantiert, haben wir bereits, wenn auch nicht ausdrücklich auf dieses Problem bezogen, gesprochen, und werden in späteren Betrachtungen noch ausführlich sprechen. Hier sei nur noch hervorgehoben, dass, eben weil die Kunst in ihren weltschaffenden Tendenzen auf sinnliche Evokation eingestellt sein muss, gerade solche elementare Kategorien, wie Raum, Zeit und Bewegung, als unerlässliche Vorbedingungen einer jeden möglichen Wirkung in Betracht zu ziehen sind. Jede Kunst ist das Abbild des Menschenlebens, der Entwicklung der Menschheit. Und da die raum-zeitliche Bestimmtheit des Daseins, die Koexistenz beider in jeder Lebensäusserung die objektive Grundlage einer jeden menschlichen Existenz ist, da andererseits die homogene Medien der Künste eine Differenzierung nach Räumlichkeit und Zeitlichkeit imperativ vorschreibt, müssen diese Medien selbst dafür sorgen, dass ihre Differenzierung nicht wieder in eine fetischhafte Trennung ausartet.

## II.

### Die unbestimmte Gegenständlichkeit

Die weitaus bestimmtere Inhaltlichkeit der Literatur macht die konkrete Erscheinungsweise des Quasiraums in ihr viel komplizierter. Da jedoch hierbei, philosophisch angesehen keine prinzipiell neue



Fragen auftauchen, verzichten wir auf ihre Analyse und wenden uns jenem Problem zu, das wir in der Formulierung dieser Differenz bereits angedeutet haben, dem Problem der Bestimmtheit, bzw. Unbestimmtheit der Gegenständlichkeit in der ästhetischen Sphäre. Das Problem selbst in seiner allgemeinsten Fassung ist auch hier, wie in allen inhaltlich wichtigen Fällen, kein spezifisch ästhetisches. Für das alltägliche und sogar für das wissenschaftliche Denken hat jede Bestimmung einen doppelten Charakter: einerseits muss sie die wesentlichen Momente des betreffenden Gegenstandes annähernd richtig widerspiegeln und möglichst unzweideutig auf den Begriff bringen, andererseits wird unter der unendlichen Anzahl der Eigenschaften etc. der Objekte eine Auswahl nicht nur nach ihrem sachlichen Gewicht getroffen, sondern die Art der Auswahl wird auch von jenem praktischen oder erkenntnismässigen Ziel determiniert, dem die betreffende Bestimmung zu dienen hat. Natürlich hängt die Richtigkeit der Bestimmung vor allem von dem Erfüllen der ersten Bedingung ab, aber die Praxis der Wissenschaften zeigt wiederholt, dass sie gezwungen sein können, auch objektiv richtige Bestimmungen umzuarbeiten, weil sie für die betreffende Wissenschaft teils überflüssige Züge, Merkmale, etc. enthalten, teils gerade jene ungenügend umreißen, die für die jeweils wichtigen Problemkomplexe entscheidend wichtig sind. Im Alltagsdenken das nur allzu oft mit ad hoc Bestimmungen zu arbeiten gezwungen ist, tritt diese Komponente verständlicherweise noch deutlicher hervor. [Zusammenfassend bedeutet alldies, dass jede richtige Bestimmung, ohne ihre Deutlichkeit und Eindeutigkeit einzubüssen, ja gerade als Schutz dieser, auch Elemente der Unbestimmtheit an sich haben muss. Die Überbestimmtheit kann sehr wohl zum Hindernis der Theorie und Praxis werden, während eine richtige Unbestimmtheit zwar die Irrewege abschneidet, aber mit demselben Akte einen sonst schwer erreichbaren Spielraum für künftige Entwicklungen schafft, eine fetischistisches Erstarren zu Dogma und Vorurteil verhindert. Lenin hat im "Empirio-kritizismus" sehr klar über diese Art der Bestimmung gesprochen. Er fasst seine Betrachtungen über relative und absolute Wahrheit so zusammen und zieht daraus die hier für uns wichtigen methodologischen Konsequenzen: "Kurz gesagt, geschichtlich bedingt ist jede Ideologie, aber unbedingt ist, dass jeder wissenschaftlichen Ideologie /im Unterschied z.B. zur religiösen Ideologie/ eine objektive Wahrheit entspricht, eine absolute Natur. Ihr werdet sagen: diese Unterscheidung zwischen relativer und absoluter Wahrheit sei



unbestimmt. Ich antworte darauf: diese Unterscheidung ist gerade 'unbestimmt' genug, um die V<sub>e</sub>r wandlung der Wissenschaft in ein Dogma im schlechten Sinne dieses Wortes, d.h. in etwas Totes, Erstarrtes, V<sub>e</sub>r steinertes zu verhindern, sie ist aber zugleich 'bestimmt' genug, um sich auf das Entschiedenste und Unwiderruflichste von Fideismus und Agnostizismus, vom philosophischen Idealismus und der Sophistik der Nachfolger Kants und Humes abzugrenzen." 1)

Man sieht: es handelt sich hier um eine grundlegende Tatsache der Widerspiegelung der Wirklichkeit, die sich aus der Widersprüchlichkeit zwischen der unendlichen Zahl der Bestimmungen der objektiv seienden Gegenstände und Zusammenhänge und zwischen ihrer Bezogenheit auf jene Beschränkungen ergibt, die dem Menschen die Grenzen seiner eigenen Natur, sowie ~~ihre~~ <sup>die</sup> Begrenztheiten seiner praktischen Zielsetzungen diktieren. Es ist wiederum selbstverständlich, dass eine derart fundamentale Konstellation auch in der ästhetischen Widerspiegelung eine entsprechende Rolle zu spielen hat. Ja diese muss <sup>hier</sup> ~~wo~~ möglich noch bedeutsamer werden, weil <sup>für die Kunst</sup> das, relative, Überschreiten der anthropologischen Bedingtheiten der menschlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit durch die desanthropomorphisierende Methode der Wissenschaften <sup>hier</sup> ~~hier~~ prinzipiell ~~verspart~~ <sup>versteuert</sup> ist. Und zwar nicht bloss als faktische Schwäche, wie dies im Alltagsleben oft der Fall ist, sondern gerade als Quelle der spezifischen Leistungsfähigkeit der Kunst. Die anthropologischen Grenzen des Menschen müssen in ihr zu positiven, fruchtbaren Kräften werden; jede Entwicklung, die in unserer ästhetisch transformierten Sinnlichkeit unzweifelhaft stattgefunden hat, stellt immer eine Intensivierung etc. innerhalb ihres Bereichs dar. Weiter muss als wichtiger Unterschied zu Wissenschaft und Alltag auf den prinzipiell definitiven Charakter eines jeden Kunstwerks hingewiesen werden. Die Bestimmungen in Wissenschaft und Alltagsleben werden durch die P<sub>r</sub>axis ununterbrochen kontrolliert und korrigiert, die Fixierungen haben deshalb - ebenfalls prinzipiell - stets einen provisorischen, umwälzende oder partielle Veränderungen einkalkulierenden Charakter. Natürlich ist das Entstehen der Kunstwerke ebenfalls einem solchen Prozess unterworfen, das ist aber eine Spezialfrage des schöpferischen ästhetischen V<sub>e</sub>rhaltens, die wir im zweiten Band ausführlich untersuchen werden. Ist jedoch das Kunstwerk einmal entstanden, so ist es seinem W<sub>e</sub>sen nach etwas Endgültiges oder es ist als Kunstwerk gar nicht vorhanden. Das bedeutet, dass die Anforderung an das genaue Funktionieren der Bestimmungen noch höher gespannt sind, als in anderen G<sub>e</sub>biet<sub>e</sub>n. Endlich müssen wir das ganze



Problem auch vom Gesichtspunkt des Pluralismus der Kunstarten und der Kunstwerke ins Auge fassen. Die qualitative Verschiedenheit der homogenen Medien in den Kunstarten, bis hinunter zu ihrer individuellen Beschaffenheit in jedem einzelnen Kunstwerk bringt hier spezifische Differenzierungen hervor. Um bereits oft Ausgeführtes im neuen Zusammenhang kurz zusammenzufassen: die Art der Bestimmungen in der ästhetischen Sphäre weist zwar genau formulierbare Prinzipien auf, kennt aber keine allgemeine, allgemein anwendbare Regel.

In einem Brief an Goethe hat Schiller diese Frage in Bezug auf die Literatur sehr klar aufgeworfen: "Vorderhand scheint mir, dass man <sup>mit</sup> die grossen Vorteile von dem Begriff der absoluten Bestimmtheit des Gegenstandes ausgehen könnte. Es würde sich nämlich zeigen, dass alle, durch eine ungeschickte Wahl des Gegenstandes, verunglückte Kunstwerke an einer solchen Unbestimmtheit und daraus folgender Willkürlichkeit leiden... Verbindet man <sup>mit</sup> diesem Satz nun den anderen, dass die Bestimmung des Gegenstandes jedesmal durch die Mittel geschehen muss, welche einer Kunstgattung eigen sind, dass sie innerhalb der besonderen Grenzen einer jeden Kunstspecies absolviert werden muss, so hätte man, deucht mir, ein hinlängliches Kriterium, um in der Wahl der Gegenstände nicht irre geleitet zu werden." <sup>2)</sup>

Dass Schiller hier von der Gegenstandswahl spricht, also sowohl den Schaffensprozess wie erst recht dem fertigen Werk vorgreift, vermindert nicht das Verdienstvolle seines Gedankengangs, im Gegenteil steigert es. Denn er weist damit auf die Wahrheit hin, dass die richtige ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit früher ansetzen muss, als bei der künstlerischen Arbeit im eigentlichen Sinne, sie muss schon in der Auswahl des Stoffes, ja im "vorkünstlerischen" Erleben der Wirklichkeit eine aktive Rolle spielen, damit der Formungsprozess brauchbare Halbfabrikate vorfinde. Das Wichtigste und Bahnbrechende in diesen Bemerkungen Schillers ist vor allem, dass er die "absolute Bestimmtheit des Gegenstandes" an die spezifischen Bedingungen der einzelnen Kunstarten knüpft, d.h. dass nach seinen Anschauungen die "absolute Bestimmtheit des Gegenstandes" in der Dramatik etwas qualitativ anderes bedeutet, als in der Epik, im Roman als in der Novelle usw. Es ist leicht ersichtbar, dass wir darin dieselbe Struktur der Bestimmungen wiederfinden, die wir soeben ganz allgemein für jede Widerspiegelung und für jede an die anschliessende Praxis feststellen konnten. Indem Schiller die Möglichkeiten und Anforderungen der einzelnen Kunstarten an jene Stelle



setzt, die im Alltag das teleologische Moment des Handelns einnimmt, hat er die spezifische Methodik der Bestimmungen in der ästhetischen Sphäre genau umrissen.

Freilich ist ihm in dieser Frage Lessing vorangegangen. Ist doch ein wesentlicher Inhalt seines "Laokoon" die Grenzsetzung in dieser Hinsicht zwischen Literatur und bildender Kunst. Wenn bei ihm das Problem der Beschreibung und ihr Bekämpfen als Ausdrucksmittel der Literatur im Vordergrund steht, so ist es nicht schwer, darin die Bezüge auf das uns jetzt Interessierende zu entdecken. Nimmt man die berühmtesten Beispiele aus seiner Argumentation - den Szepter des Agamemnon, das Schild des Achilles, Helena und die troianischen Kreise - so sieht man seine Hauptabsicht vollkommen klar: ein Gegenstand in der Literatur, der als der der Malerei mit allen Eigentümlichkeiten seines unmittelbaren, dinghaften, sinnlichen Daseins erscheinen müsste, wird literarisch zum blossen Element einer bestimmten Handlung. Das bedeutet nun vor allem, dass die Gegenstände in der Literatur nicht in ihrem einfachen Ansich vorkommen dürfen, sondern als gegenständliche Vermittlungen der menschlichen Beziehungen der sie verwirklichenden Handlungen; dies ist insbesondere bei der Analyse des Szepters deutlich sichtbar. Schon hier ist es klar, dass Lessing, ohne noch unseren Fetischbegriff zu kennen, hier gegen die Fetischisierung der literarisch widerspiegelten Wirklichkeit  *kämpft* ~~kennt~~. Denn in der Literatur stehen Mensch und menschliche Beziehungen im Mittelpunkt der von ihr geschaffenen Welt. Nicht nur in jener längst veralteten und vergessenen beschreibenden Literatur, gegen welche Lessing seine unmittelbaren Angriffe richtet, verschwindet das Wesentliche des menschlichen Daseins und Schicksals im Unkraut der fetischgewordenen Objekte seines Tuns, der Begebenheiten seines Lebens, sondern auch im modernen Naturalismus der Zolaschule, bei Adalbert Stifter, bis zu den avantgardeistischen Vorkämpfern der Montage einer verginglichten Welt, wie *bei* Dos Passos. Diese Polemik trifft also ein künstlerisches Zentrum der entfetischisierenden Mission der Literatur. Aber diese Funktion hängt zugleich unmittelbar mit unserem jetzt behandelten Problem der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit der gestalteten Gegenständlichkeit zusammen. Das Szepter Agamemnons bleibt seiner sinnlich unmittelbare Gegenständlichkeit nach weitgehend unbestimmt, dagegen haben wir, infolge der Geschichte seines Entstehens, seiner Rolle im Leben der Gesellschaft etc. und einiger weniger Lichtstrahlen, die sein sinnliches Sein andeuten, ein für



die evokative Reproduktion der Gesamtlage hinreichend deutliches Bild auch von seiner Objektsbeschaffenheit.

Vielleicht noch klarer tritt die Dialektik von Bestimmtheit und Unbestimmtheit in der von Lessing analysierten Helenaszene zu Tage. Hier hebt er besonders hervor, dass sich bei Homer überhaupt nicht Konkretes über das Aussehen Helenas vorfindet; er stellt bloß dar, wie ihre Schönheit auf die troianischen Greise wirkt. Wenn dies nun etwas verallgemeinert wird, - und wir werden gleich sehen, dass wir dazu das volle Recht haben - so stehen wir vor der auf den ersten Anblick paradoxen Lage, dass gerade das grosse Gedicht, dessen Dauerwirkung sicher in erster Reihe das sinnliche Sinnfälligmachen des menschlichen Winnenlebens ausmacht, auf die Gestaltung der äusseren Erscheinungsweise seiner Gestalten einfach verzichten kann, selbst in solchen Fällen, in denen, wie gerade bei Helena, die Schönheit der entscheidende Faktor des sich in der Handlung verkörpernden Schicksals ist. Diese scheinbare Paradoxie verliert etwas von ihrer anfänglichen Härte, wenn man bedenkt, dass das Drama, mit Ausnahme des letzten Halbjahrhunderts, nie Beschreibungen seiner Gestalten gab, diese aber dennoch über Jahrtausende hindurch im Bewusstsein der Menschheit lebendig blieben. Ja sogar, um von den modernen Szenenanweisungen gar nicht zu sprechen, in den seltenen Fällen, wo der Dialog die äussere Erscheinung der Helden angibt, konnte diese sich nicht immer jenem Bild gegenüber, das aus der Handlung selbst entsprang, durchsetzen; die Königin sagt über Hamlet im letzten Aufzug: "Er ist fett und kurz von Augen", ohne damit das lebendige Hamletbild im geringsten beeinflussen zu können. Scheinbar ist die moderne Art der Epik, mit ihrem breiten und ausführlichen Beschreibungen über die von Lessing geschilderte Art Homers hinausgegangen. Wenn man aber die Schläge genau untersuchen würde, würde man ~~zu~~ überraschenden Resultate gelangen, und finden, dass etwa die Anziehungskraft der Romanfiguren, wo sie wirklich lebendig gestaltet sind, der der Homerischen Helena oft nahekommen, allerdings - was dem nicht widerspricht, durch einige sinnliche Blitzlichter etwas konkreter sinnfälliger gemacht. Aber auch ein so bewusst produzierender, so stark versinnlichender Erzähler, wie Thomas Mann, hat in seinem "Faustus" strikt abgelehnt, die beiden Hauptgestalten äusserlich erkennbar zu machen. Er gibt darüber eine auch theoretisch sehr interessante Erklärung in seiner Studie über die Entstehung dieses Romans: "...merkwürdigerweise, gab ich ihm kaum ein Aussehen, eine



Erscheinung, einen Körper. Die Meinen wollten immer, dass ich ihn beschreibe, dass ich, wenn schon der Narrator nur ein gutes Herz und eine zitternd aufzeichnende Hand bleiben müsse, doch wenigstens seinen und meinen Helden sichtbar machen, physisch individualisieren, anschaulich wandeln lassen sollte. Wie leicht wäre das gewesen! Und wie geheimnisvoll unzulässig, in einem noch nie erfahrenen Sinn unmöglich war es doch wieder! Unmöglich auf andere Art, als es die Selbstbeschreibung Zeitbloms gewesen wäre. Ein Verbot war hier einzuhalten - oder doch dem Gebot grösster Zurückhaltung zu gehorchen bei einer äusseren Verlebendigung, die sofort den seelischen Fall und seine Symbolwürde, seine Repräsentanz mit Herabsetzung, Banalisierung bedrohte.<sup>3)</sup> Es ist dabei bemerkenswert, dass Thomas Mann für die Nebenfiguren desselben Romans ein Beschreiben "im pittoresken<sup>ken</sup> Sinn" zugibt.

Nichts wäre falscher, als aus solchen gewichtigen Tatsachen ~~zuzuhlen~~ auf eine unsinnliche Abstraktheit der Dichtung zu folgern. Die wenigen Beispiele aus der bedeutendsten Dichtung, die wirklich von solcher Beschaffenheit sind /etwa Alfieri/ können keine allgemeine Beweiskraft haben. Heute ist sich bereits jeder darüber im Klaren, dass eine solche Auffassung der griechischen Literatur dem ästhetischen Tatbeständen nicht entspricht. Es wäre lächerlich, die sinnliche Gestaltungsmacht Homers oder der Tragiker in Zweifel zu ziehen. Dann taucht jedoch die Frage auf: woher die Lebendigkeit der Gestalten, wenn ihre sinnliche Erscheinung unbestimmt bleibt? Die negative Kehrseite gibt darauf noch keine Antwort, obwohl durch diese der Spielraum einer solchen Lebendigkeit bis zu einem gewissen Grade konkreter wird. Das 19. Jahrhundert hat insbesondere die literarische Darstellung des sinnlichen Aeusseren auf eine hohe Stufe der technischen Vollendung erhoben. Wenn wir jedoch die Gegenfrage stellen: welche Gestalten Zolas, der ein echter Virtuose in der Beschreibung dieses sinnlichen Aeusseren war, noch heute lebendig im Bewusstsein der Menschen leben? , so werden wir sicher die Antwort erhalten: gar keine ; höchstens Nana bleibt in Erinnerung als eine flach-pittoreske Allegorie des Paris im zweiten Kaiserreich. Es zeigt sich also vorerst - was bereits bei der Fettleibigkeit und Kurzatmigkeit Hamlets erhellt wurde~~x~~ - , dass in sehr vielen Fällen eine derartige genaue Darstellung keine wirkliche Bestimmung ist, vielmehr eine - überflüssige x - Überbestimmung. Solche kommen natürlich auch im Alltag und in der Wissenschaft vor. In diesen



können sie zu Hemmungen oder Störungen des weiteren Forschens werden. Auch im Alltag wirkt sich die Überbestimmung negativ aus, zumeist jedoch als einfache Überflüssigkeit, die die Praxis oft beiseite wirft. Dasselbe geschieht natürlich auch in der Literatur. Da jedoch die Überbestimmtheit, mit allen Folgen des Überflüssigen, einen festen Bestandteil des Werks, ja zuweilen ein Prinzip seiner Gestaltungsweise bildet, ist diese Frage lange nicht so einfach, wie im Alltag. Das, was für das Kunstwerk - freilich in einem sehr weiten Sinne - nicht notwendig ist, ist in den meisten Fällen nicht einfach überflüssig, sondern belastend, ja störend. Auch hier darf man sich freilich keinen metaphysisch-starren Gegensatz vorstellen. Wir haben früher an der Hand einer selbstkritischen Äusserung Musils über den Unterschied von Spannen und Fesseln in der den Rezeptiven leitenden Funktion des Kunstwerks gesprochen. Musil selbst anerkennt, dass das blosses Fesseln in weitaus schwächeren Weise das Leiten des Rezeptiven zu bewerkstelligen imstande ist, als das Spannen. Auch hier ist die Ursache unschwer feststellbar: die Spannung ist die seelische Form, in welche das homogene Medium der epischen und dramatischen Dichtungsarten den Rezeptiven versetzen, sein Verhalten als ganzen Menschen der objektiven Wirklichkeit gegenüber in das des Menschen ganz ~~und~~ zum konkreten Kunstwerk überführen. Wenn er von dem Werk bloss gefesselt wird, steht er zu ihm als zu einem herausgerissenen Stück der Wirklichkeit, d.h. er gibt sich nicht dem Strom der Dichtung hin - da ein solcher ja gar nicht vorhanden ist - er lebt nicht eine "Welt" des Dichterischen, ein gespaltenes Abbild der Wirklichkeit in ihrer Totalität /sub specie des gegebenen homogenen Mediums/ und so das Zentralproblem des jeweiligen konkreten Kunstwerks. Dieses zerfällt vielmehr in blosser kausaler mehr oder weniger locker verbundene Stücke, auf die der Rezipiente - je nach ihrem geistig-künstlerischen Niveau - interessiert, gleichgültig oder ~~als~~ ablehnend reagiert. Das Erreichen des Musilschen Fessels könnte also besten Falls eine Permanenz der Interessiertheit erzielen, nicht die evokative Kontinuität der echt künstlerischen Wirkung.

Wir befinden uns mit diesen Betrachtungen noch immer im Bereich des Problems der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit der Gegenstände der Literatur. Nur muss sein konkreter Inhalt noch etwas mehr verallgemeinert werden. Wir sind von Lessings Beispielen ausgegangen, in denen dieses Problem als das der sinnlichen Darstellung der äusseren Erscheinungsweise der Objekte gefasst wurde. Es ist aber ohne weiteres einleuchtend, dass die dabei erzielten künstlerischen



Ergebnisse für die gesamte Gegenstands- und Formwelt der Dichtung gelten. Es handelt sich, bei vollzogener Verallgemeinerung, um die Philosophie der Details in der Literatur. Und zwar sowohl in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht. Wir erinnern dabei an die von Lenin gegebene Funktion der Unbestimmtheit in einer dem Wesen nach richtig gefassten Bestimmung: an die Vermeidung des Dogmas, der Erstarrung /der Fetischisierung/ bei genauem Grenzziehen dort, wo dies der Gehalt der betreffenden Bestimmung vorschreibt. Künstlerisch angesehen hat diese Lage die Folge, dass alle jene Fragen, die mit der zentralen Absicht des wesentlichen Problems nicht organisch zusammenhängen aus der Darstellung einfach ausscheiden, selbst dann, wenn sie rein logisch oder rein historisch betrachtet, diesem zugehören würden. Diese Feststellung gibt uns die Möglichkeit, den Umkreis des Behandelten weiterzuziehen, als die bisher betrachteten Lessingschen Beispiele. So tadelt Hegel Van Shakespeare, dass dieser die Thronberechtigung Macbeths - die in den ~~Thron~~<sup>Chroniken</sup> enthalten ist - fortlässt. Nun hat Shakespeare in seinen grossen Tragödien die Auflösung der feudalen Welt gestaltet; nicht die Tatsachen, die Begebenheiten, die konkret-kausal<sup>en</sup> Zusammenhängen - das war der Inhalt des Zyklus über den Krieg der Rosen - sondern die grossen Typen des Untergangs, ihre Leidenschaften und Schicksale, den grossen historischen Hintergrund und Untergrund des Verfalls, die Konturen des kommenden neuen Menschen: die Geschichtsphilosophie und nicht die Chronik des absterbenden Feudalismus. Darum spielen keine persönlich<sup>lich</sup> alternen Ursachen, die Hegel im Unterschied<sup>im</sup> eine Rolle darin, dass Macbeths Legitimität im Dunkeln bleibt, sondern der ger<sup>w</sup>richtige geschichtsphilosophische Grund, dass von der Warte aus, von wo Shakespeare diesen Prozess überblickt, ein kleinlicher Gesichtspunkt<sup>der</sup> Legitimität überhaupt nicht vorkommen kann.

Hegels Bemerkung ist nicht so sehr als konkretes Fehlurteil<sup>1</sup> interessant, vielmehr als ein erstes Bemerklichwerden einer höchst problematischen Gedankenrichtung des 19. Jahrhunderts: der Übermotivierung. Wie und wie weit die darin sich ausdrückenden Tendenzen für die Wissenschaft mitunter auch fruchtbar werden konnten, hat uns hier nicht zu beschäftigen. Sicher ist, dass die Literatur mit überbestimmten /und dichterisch überflüssigen/ Motivierungen belastet würde, die der Komposition des Ganzen und der Teilen ihre Schlankheit nehmen müsste, ohne den dichterischen Gehalt wirklich schwerwiegender zu machen. Wir werden uns wieder auf ein Beispiel

U, wie wir  
fassen haben



beschränken. Romeo erblickt Julie - und die Tragödie ist da; keinem Menschen fällt es ein die Frage aufzuwerfen: warum er sich gerade in sie verliebt hat. Ein so bedeutender Dramatiker, wie Hebbel wirft aber bei ähnlicher Gelegenheit diese Frage doch auf. Er vergeudet einen ganzen Akt seiner "Agnes Bernauerin" auf die unwiderstehliche Schönheit seiner Heldin "zu motivieren", wo doch - dramatisch betrachtet - die schlichte Tatsache, dass der Bayerische Herzog Albert sich in das schöne Bürgermädchen verliebt und sie heiratet, als Grundlage für den Konflikt vollständig genügt hätte. Noch deutlicher ist diese Lage in Zolas "Germinal". Wenn dort inmitten des Grubenunglücks Etienne Lantier Chaval tötet, so wäre ihre Rivalität, die Zerstörung des Lebensglücks von Etienne durch Chaval unter diesen Umständen eine völlig hinreichende Motivierung der Tat. Dass Zola hier den erblichen Alkoholismus Etiennes als entscheidendes Motiv bringt, verwandelt, eben wegen der Übergestimmtheit, die Tragödie in einen Schulfall ~~aus~~ der Pathologie. Mit solchen Übermotivierungen, Überbestimmtheiten der dichterischen Gegenständlichkeit ist die Literatur seither voll. Wenn wir sagen, dass damit die Schlankheit der Linienführung gestört wird, so drücken wir uns in einer einseitig formalen Weise aus. Das ~~Faktum~~ <sup>das Fehlen</sup> dieser Schlankheit ist nur die Konsequenz dessen, dass die Schriftsteller den echt dichterischen, entfetischierenden Blick über das ganze Leben verloren haben, dass sie deshalb unter die entscheidenden Ordnungsprinzipien ihrer Werkwelten Bestimmungen aufnehmen, die den fetischistischen Vorurteilen ihrer Zeit angehören - so die Allmacht der pathologischen Vererbung bei Zola - und deshalb ein konsequentes künstlerisches ~~xxxxxxx~~ Zuendegestalten der widerspiegelten Welt immer wieder hemmen oder geradezu verhindern.

Solche fetischisierende Vorurteile sind natürlich je nach Periode verschieden; zur Zeit ihrer Herrschaft und allgemeinen Verbreitung werden sie geradezu als Gestaltungsersatz verwendet, indem ihr einfaches Vorhandensein Illusionen über eine oft gar nicht vorhandene ästhetische Bestimmtheit erweckt. Mehr oder weniger rasch treten aber andere Fetische in den Vordergrund und die "grosse" oder "avantgardeistische" Kunst von gestern erscheint heute als starr, leblos und leer. ✓

Neben solchen qualitativen Momenten der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit muss nun kurz auch der quantitativen gedacht werden.

Hier tritt das Problem des Details noch offenkundiger in den Vordergrund, obwohl es klar ist, dass die bisher angeführten Fälle mit dieser Frage ebenfalls eng zusammenhängen. Denn es genügt auf die

ite" #

der

en etc.  
nen der  
Werks  
ln" zurück-  
ohne deshalb



✓ Natürlich ist das entgegengesetzte Extrem ebenso schädlich. Das prinzipielle und völlige Fehlen der Motivierung, wie in der "action gratuite" Gides ergibt zwar eine formelle Schlankheit, aber zugleich eine nihilistische Unbestimmtheit ~~oder~~ der gesamten weltanschaulichen Atmosphäre des Werks, eine Konturlosigkeit der Gestalten und Situationen etc. Bestimmtheit und Unbestimmtheit sind also Funktionen der jeweiligen konkreten ~~in~~ intensiven Totalität des Werks /des Genres/, lassen sich ebenso wenig auf "Regeln" zurückführen, wie andere echt ästhetische Kategorien, ohne deshalb ihre eindeutige Gesetzmässigkeit zu verlieren.

beschränken. R  
Menschen fällt  
in sie verliebt  
aber bei Ähnlich  
einen ganzen A  
Schönheit sei n  
trachtet - die  
sich in das sch  
lage für den K  
diese Lage in 2  
Etienne Lantier  
störung des Leb  
ständen eine v  
den erblichen A  
verwandelt, eb  
Schulfall ~~aus~~  
bestimmtheiten  
seither voll. V  
führung gestört  
Weissex aus. D  
dessen, dass di  
renden Blick ü  
unter die entsc  
mungen aufnehme  
angehören - so  
und deshalb ein  
der widerspiege  
Solche fetisch  
verschieden; zu  
werden sie gera  
faches Vorhande  
ästhetische Bes  
aber andere Fet  
gardeistische"  
und leer. ✓

Neben  
Unbestimmtheit  
Hier tritt das  
dergrund, obwo  
dieser Frage eb



frühere Gegenüberstellung von Shakespeare und Hebbel zu denken, um einzusehen, dass die Art, in welcher jeder von ihnen die Entstehung einer grossen Liebe im Konflikt der Gesellschaft darstellt, auf Quantität und Qualität der Details den stärksten Einfluss ausüben muss. Wenn wir jetzt auf die Quantität der Details eingehen, so ist ebenfalls klar, dass von einer einfachen quantitativen Vergleichung nie die Rede sein kann. Stile und Künstlerpersönlichkeiten unterscheiden sich darin, in höchst ausgeprägter Weise, und es gibt Fälle, in denen ein grosser Reichtum an Details, wie etwa bei Dickens oder Gottfried Keller im künstlerischen Sinne als genau abgewogen gelten kann, während bei anderen, die in Bezug auf Details viel zurückhaltender sind, sich ein Überschuss im Sinne der Überflüssigkeit vorfinden kann, so bei Hebbel und zuweilen bei Schiller. Das führt wieder zur Philosophie der Details zurück. Ein Detail ist nur dann künstlerisch völlig berechtigt, wenn es einen Charakter, eine Situation etc. von einer neuen, mit dem Hauptproblem, wenn auch noch so vermittelt zusammenhängenden Seite beleuchtet, wenn es etwas von ihrem Wesen zur Erscheinung bringt, das sonst verhüllt geblieben wäre. Die Quantität wird also nur auf die letzten Intentionen des Werks bezogen, ästhetisch sinnvoll. Sie lässt sich in dieser Bezogenheit sehr wohl ästhetisch rational behandeln und die Entscheidung über richtige Proportioniertheit, dürftige Bestimmtheit oder falschen Überfluss kann in den gegebenen Fällen aus den Prinzipien eindeutig abgeleitet werden. Aber - um bereits Gesagtes zu wiederholen - gerade die ästhetische Rationalität der Prinzipien ~~schließt~~ schliesst den Pluralismus der Stile und Werke ein, und schliesst eben deshalb jede abstrakt-allgemeine Regel apriori aus.

Dass diese letzten Feststellungen für Malerei und Plastik vollständig gelten, bedarf wohl keines ausführlichen Beweises. Gerade hier ist es auf den ersten Blick evident, dass es bei Van Eyck ebenso wenig überflüssige Details gibt, wie bei Manet. Ebenso klar ist es, dass überall die allgemeine Konzeption der Zeit, des Stiles, des Künstlers darüber entscheidet, welche Details als Bestimmend für die Gegenständlichkeit im Kunstwerk betrachtet werden und andererseits welche reale Bestimmungen der wirklichen Gegenständlichkeit für das Kunstwerk in Unbestimmtheit verbleiben können, ja sollen. Diese allgemeine Konzeption der Gegenständlichkeit, die jeweils von bewegt sich den verschiedensten Faktoren determiniert ist, /ihre Skala von der Weltanschauung bis zur momentan erzielten technischen Fertigkeit/,



schliesst in konkreten Fällen ganz<sup>e</sup> Komplexe der abstrakt möglichen Details aus, z.B. den modifizierenden Einfluss von momentanen Beleuchtungseffekten auf die Farbgebung, die die sichtbare Gegenständlichkeit konstituiert, während gleichzeitig und von der jeweiligen Konzeption dem Wesen nach bestimmt, andere Komplexe in den Vordergrund treten müssen. Ist mit alledem immer wieder ein verschiedener Spielraum der möglichen Detailgestaltungen dem Künstler aufgegeben, so ist es selbstverständlich, dass das, was wir das quantitative Problem des Details genannt haben, immer nur innerhalb eines solchen realen Spielraums auftauchen kann.

Dieser unmittelbar gegebene Problemkomplex zeigt jedoch beim näheren Zusehen allgemeinere Aspekte des Problems von Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Objekte in den bildenden Künsten. Ganz allgemein formuliert lautet die Frage so: während in der Literatur die Dialektik des Aeusseren und Inneren sehr kompliziert und verschlungen erscheint und darum weder als Determinante noch als Kriterium figurieren kann, erblicken wir jetzt dieses Verhältnis in einer von der Sache selbst höchst vereinfachten Weise; nämlich so, dass die bildenden Künste unmittelbar nur das Aeussere zu gestalten imstande sind, sie tun es jedoch seit jeher so, dass das künstlerische Formwerden des Aeusseren zwangsläufig das Innere evoziert. Das ist bereits bei den Abbildungen zu magischen Zwecken der Fall, und das Entstehen von bildenden Künsten, die sich von den magischen oder religiösen Zielsetzungen, von der Evokation magischer oder religiöser Inhalte emanzipierten, ~~könnten und wollten~~ an diesem abstrakt allgemein betrachteten Tatbestand nichts wesentliches ändern. Allerdings wenn die Verallgemeinerung nicht ganz abstrakt vollzogen wird, wird der sehr wesentliche Unterschied von allegorischer oder immanent gestaltender /nach der Terminologie der Goethe-Zeit: symbolischer/ Darstellung sichtbar, je nach dem, ob das Innere des Gehalts mit dem Aeusseren der Gestaltung, mit dem sichtbar gewordenen System von Figuren, Gegenständen etc. unmittelbar identisch ist, so dass nach Hegels Worten "was innerlich ist, ist auch äusserlich vorhanden und umgekehrt"<sup>4)</sup>, oder ob das Innerliche den Anspruch auf eine selbständige Existenz erhebt, unabhängig von seiner visuellen Verkörperung, mit dieser nur mehr oder weniger locker verknüpft. Wir betrachten hier immer den ersten Weg als normal für das Aesthetische und das Allegorisieren als ein Abweichen von seinen wesentlichen Normen. Eine philosophische Begründung dieser These kann nur das letzte Kapitel dieses Bandes bringen.



Mag aber das Verhältnis des Aeusseren zum Inneren als noch so eng und intim gefasst werden, für die bildenden Künste bleibt die Lage bestehen, dass ihr homogenes Medium nur dem Aeusseren eine völlig bestimmte Gestalt zu geben vermag - wobei diese Bestimmtheit aller oben angedeuteten oft an sich tiefgreifenden Unterschiede in ihrem Sinnfälligwerden von dieser Warte aus als ihre blosse Unterarten zusammengefasst werden müssen - , während das Innere nur durch das Aeussere vermittelt zum Ausdruck kommen kann und so seiner unaufhebbaren Unbestimmtheit anheimfallen muss. Will man dieses Verhältnis ästhetisch richtig begreifen, so muss man sich klar machen,

dass damit die vollständige ästhetische Bestimmtheit des Kunstwerks unangetastet bleibt. Die Mona Lisa Leonardos oder eine Landschaft Ruysdaels sind gleicherweise künstlerisch völlig bestimmt, obwohl über den inneren Gehalt, besonders der ersteren ganze Bibliotheken verschiedener Auslegungen vorliegen. Und es wäre oberflächlich, beschränkt-artistisch auf alle diese divergenten Interpretationen hochmütig herabzublicken und zu vermeinen, die visuell-malerische Bestimmtheit käme ästhetisch allein in Betracht. Freilich ist ein grosser Teil solcher Auslegungen ein <sup>willk</sup>feetionistisches Geschwätz, voll von falschem Lyrismus und leerem "Tiefsinn". Man darf aber nicht vergessen, dass auch dies eine unvermeidliche Folge der ästhetisch notwendigen evokativen Wirkung der Kunst ist. Es gilt genau zu unterscheiden, die Kriterien zu finden und herauszuarbeiten, wo es sich dabei bloss um eine Selbstdarstellung der rezeptiven

Individualität handelt und wo um legitime Versuche, sich jenen Spielraum der unbestimmten Bestimmungen, den, wie wir gesehen haben und noch sehen werden, die Gestaltungsweise einer jeden Kunst notwendig zustandebringt, gedanklich anzunähern, also die Objektivität des Werks, seinen wirklichen Gehalt so vollständig wie möglich gedanklich und gefühlsmässig zu erfassen versuchen. Und es gehört zum Wesen der Kunst und zu ihrer ästhetischen Wirkung, dass letztere an Bestimmtheit notwendig gespalten ist; dass die der visuellen Bestimmtheit des Aeusseren eine menschlich-seelische Unbestimmtheit des Inneren entsprechen muss, die freilich, wie schon dargelegt, objektiv keineswegs völlig unbestimmt ist, sondern sich innerhalb eines künstlerisch konkret <sup>um</sup>entschiedenen Spielraum bewegt. Und es ist zu sagen, dass Werke, denen das Letztere völlig oder weitgehend fehlt, bei aller eventuellen technischen Vollendung doch leer wirken, während es andererseits für die grössten Werke charakteristisch ist,



dass dieser ihr Spielraum der Unbestimmtheit des Inneren weiter ausgreift, energischer in die Tiefe weist, als der durchschnittliche Mensch. Man braucht gar nicht an Hamlet oder Faust zu denken; auch in der bildenden Kunst ist es keineswegs zufällig, dass diese Tendenzen gerade bei Leonardo, Michelangelo und Rembrandt am deutlichsten wahrnehmbar sind. Will man diesen Zusammenhang richtig verstehen, so muss man wieder auf die Gedanken und Gefühle des Alltags einen Blick werfen. Wäre das dialektische Verhältnis des Äusseren und Inneren, die ihre letztthünige Identität bei aller Widersprüchlichkeit ihrer Erscheinungsweisen nicht eine objektive Tatsache des Lebens, so wäre ein Verkehr unter den Menschen unmöglich. Ihre Widerspiegelung im Bewusstsein des Menschen muss naturgemäss auch ein mehr oder weniger angemessenes Abbild der objektiv dialektischen Struktur erhalten. Das Moment der Unbestimmtheit, das für die Beziehungen der Menschen untereinander in der Deutung des Äusseren /hier natürlich Taten, Äusserungen etc. mitinbegriffen/, im Versuch daraus das Innere zu ergründen, existiert, bleibt darum unaufhebbar. Das, was man im Alltag Menschenkenntnis nennt, ist in vielen Fällen etwas äusserst Unsicheres, und wo sie Ergebnisse liefert, ist deren Quelle eine Durchkumulierung von Erfahrungen und Beobachtungen erreichte synthetische individuelle Fähigkeit in der Behandlung von Einzelfällen. Die bisherigen Verallgemeinerungen, von Lavater bis Klages, sind ziemlich ergebnislos verlaufen, aber auch wenn eine wirklich wissenschaftliche Verallgemeinerung entstehen würde, könnte sie nur den Spielraum der Unbestimmtheit einengen, in ihm konkrete Orientierungspunkte aufzeigen. Die kategorielle Vorherrschaft der Einzelheiten bliebe aber doch unaufhebbar. Denn die Lage ist hier eine andere als in der Anwendung der Ergebnisse der biologischen und medizinischen Wissenschaft auf den ärztlich zu diagnostizierenden Einzelfall. Hier, wo der einzelne Kranke Objekt einer Subsumption wird, wird seine Einzelheit mit der Entwicklung der Wissenschaft immer mehr zu einem Grenzwert, da seine persönliche Einzelheit gewissermassen die Rolle einer permanenten Fehlerquelle den allgemeinen Gesetzen und Typenfeststellungen gegenüber spielt. Im Alltag ist aber die partikulare Singularität des Menschen Subjekt seiner Taten, an denen er mit seiner Persönlichkeit als Ganzes beteiligt ist. Und diese steht anderen, ebenso beschaffenen, aus eben solchen Quellen heraus reagierenden Menschen, ihren Taten, ihren Reaktionen auf Taten des anderen etc. gegenüber. Es ist also unvermeidlich und unaufhebbar, dass im Leben

Rede sein./



697

/Über die psychologische Seite dieser Frage wird  
in anderen Zusammenhängen noch ausführlich die Rede sein./

dass dieser in  
greift, energi  
Man braucht ga  
denden Kunst  
bei Leonardo,  
ist. Will man  
wieder auf die  
Wäre das diale  
letzthinige Ia  
nungsweisen ni  
Verkehr unter  
wusstsein des  
angemessenes A  
Das Moment der  
untereinander  
Aeusserungen e  
zu ergründen,  
im Alltag Mens  
Unsicheres, un  
durch Kumulierun  
tische individu  
Die bisherigen  
lich ergebnislo  
liche Verallgen  
der Unbestimmth  
zeigen, Die kat  
doch unaufhebb  
wendung der Erg  
schaft auf den  
der einzelne Kl  
heit mit der Er  
wert, da seine  
permanenten Feh  
lungen gegenübe  
larität des Men  
Persönlichkeit  
ebenso beschaff  
Menschen, ihren  
gegenüber. Es



eine derartige Unbestimmtheit des Inneren entstehe, in manchen Fällen sogar dem eigenen Inneren gegenüber.

Das sind die groben Umrisse des Lebensfonds, von welchem aus die Unbestimmtheit des Inneren in der bildenden Kunst beurteilt werden kann. Natürlich erleidet diese Lebensgrundlage wesentliche Modifikationen durch die Kunst. Erstens ist das Aeussere auf das Fein Visuelle reduziert; alles andere, was im Leben diese Aeusserlichkeit bildet, ist hier einfach nicht vorhanden. Zweitens hat das Verhältnis des Aeusseren zum Inneren einen wesentlich verallgemeinerten Charakter. Im Leben knüpft sich dabei alles an konkrete, freilich zuweilen weit vermittelte praktische Zielsetzungen - selbst wenn von den subtilsten Fragen von Freundschaft oder Liebe die Rede ist; - dem Kunstwerk gegenüber tritt aber eine Suspension solcher Setzungen teleologischen Charakters ein. Natürlich können die Gestalten des Werks zueinander in den dramatischsten Beziehungen stehen, der Zuschauer bleibt aber, im Sinne der unmittelbaren Praxis, doch blosser Zuschauer. Schon dadurch verliert jenes Innere, das durch das visuell gestaltete Aeussere erlebbar wird, viel von seiner individuellen Partikularität, wird in die Atmosphäre einer bestimmten Verallgemeinerung erhoben und die künstlerische Arbeit des Typisierens findet in diesem Verhalten der Rezeptivität eine echter gewordene Bereitschaft. Drittens tritt der Rezeptive auch zu der sonstigen gestalteten Gegenstandswelt /Landschaft, Tiere, Pflanzen, Interieurs etc./ in eine ähnliche Beziehung wie im Leben zu den Menschen. Die anthropomorphisierende Wesensart der Kunst kommt darin am deutlichsten zum Ausdruck, dass sie alle ihre Objekte nicht in ihrem reinen Ansichsein, sondern in ihrer Bezogenheit auf den Menschen gestaltet. Wir wissen bereits: das bedeutet keine Subjektivierung. Diese ist ein Kennzeichen der im Alltag auftretenden Stimmungen. Eine solche Stimmung umgibt etwa eine Landschaft oder ein Zimmer und sie ist natürlich teilweise von ~~ihren~~ <sup>ihren</sup> eigenen Objektiven - zumeist momentanen, transitorischen - Beschaffenheit veranlasst; ihren entscheidenden Gehalt gibt ihr jedoch das menschliche Erleben, das sich darin oder darum abspielt, dessen Vorspiel, Nachspiel oder Erinnerung sich an diese Umgebung mehr oder weniger zufällig, anlassartig knüpft. Wenn wir nun sagen, dass die bildliche Darstellung der nichtmenschlichen Umwelt in der Kunst vermenschlicht erscheint, so ist eine derartige Beziehung in ihr nicht selten eine Voraussetzung ihrer Genesis /noch öfters eine Folge ihrer Wirkung / : es wäre jedoch eine vulgarisierende



Vereinfachung hier direkte Verbindungslinien zu ziehen. Denn im strikten Gegensatz zu den Stimmungen des Lebens ist das Menschliche hier den Gegenständen /ihrer Verknüpfung, ihrem konkreten Ensemble/ in-herent. Eine beträchtlicher Teil des künstlerischen Ringens um die Wiedergabe des Objekts ist gerade vom Bestreben erfüllt, diese anthropomorphisierende Beziehung des Menschen zur Objektswelt darzustellen, jedoch so, dass diese Beziehungen rein als visuelle Eigenschaften der dargestellten Objekte, als ihre visuellen Verhältnisse zueinander in Erscheinung treten. Auch hier gilt unser Motto: sie wissen es nicht, aber sie tun es. Ob das bewusste Streben des Künstlers auf genaue Reproduktion der Objekte gerichtet ist, ob auf die einer Stimmung, auf Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit etc. kommt für dieses Problem unmittelbar nicht in Betracht. In dieser Hinsicht ist zwischen einem Interieur von Cima di Conegliano und Vuillard kein prinzipieller Unterschied.

Alldies hat zur Folge, dass das, was im Leben vereinzelt, in praktische Bestrebungen <sup>verbunden</sup> erscheint, sich in dem bildenden Künsten zur Universalität erhebt und damit in jedem Werk zur Darstellung einer in sich geschlossenen und vollendeten "Welt" wird. Die unbestimmte Gegenständlichkeit erhält aber dadurch einen qualitativ anderen bestimmten Spielraum der konkreten Inhaltlichkeit als im Leben: dem Rezeptiven steht - in der Form der reinen Sichtbarkeit - eine genau bestimmte gegenständliche Welt, freilich eine Welt des Menschen gegenüber, und die inhaltliche Beschaffenheit sowie vor allem die Art ihres visuellen Geformtseins lässt nicht bloss für jedes einzelne Werk einen verschiedenen Spielraum von Bestimmtheit und Unbestimmtheit dieses Inhalts entstehen, sondern es entspringen daraus jeweils spezifische Qualitäten dessen, was notwendig unbestimmt bleiben muss. Es ist also in der Kunst nicht mehr darum unbestimmt weil der im Lebenskomplex <sup>angagierte</sup> vielstrebige Mensch seinen besonderen Inhalt nicht oder nicht vollständig zu ergründen vermag. Die Unbestimmtheit hat vielmehr eine sehr deutliche, freilich in den konkreten Fällen immer verschiedene Bestimmtheit: sie <sup>ist</sup> vor allem - schon in der grössten Inhaltlichkeit - vom inhaltlichen Wesen des gestalteten Objektskomplexes determiniert. Die Rolle des Inhalts geht aber weit über dieses abstrakt-massive Richtungsgeben hinaus. Die Bestimmbarkeit des Unbestimmten ist etwas anderes <sup>bei</sup> einer Landschaft ~~gegenüber~~ als <sup>bei</sup> einem Stilleben oder einer religiösen Szene ~~gegenüber~~. Und die spezifische Qualität der Formgebung schlägt erst recht genauer konstituierend in Inhalt um. Es genügt an den früheren heran-



gezogenen Ausspruch Rilkes zu erinnern, dass man die Äpfel Cézannes nicht essen könnte ; die grob inhaltliche Determination des Apfelstillebens konkretisiert sich zu einem scharf umrissenen Gedanken- und Empfindungswert, wobei aber nicht zu vergessen ist, dass auch diese Betrachtung Rilkes doch nur auf eine unbestimmte Gegenständlichkeit auftrifft. Natürlich wird diese Frage noch komplizierter, wenn das konkrete "Sujet" des sichtbar Dargestellten einen konkreten und bestimmten Inhalt hat. Ein ganzer Zweig der Kunstgeschichte, die sogenannte Ikonographie beschäftigt sich mit diesem Problem ; freilich in einer höchst abstrakten Weise. Denn wird der ikonographische Inhalt von der realen künstlerischen Gestaltung abgesondert, so wird der dadurch gewonnene Inhalt, die in den ästhetisch wirkenden Werken zur Geltung gelangende unbestimmte Innerlichkeit zu einer abstrakten Aeusserlichkeit. Hegel sagt über solche abstrahierenden Trennungen richtig: "Was daher nur ein Innerliches ist, ist auch damit nur ein Aeusserliches." Das vom Wesen ablenkende Abstrahieren besteht also hier darin, dass die sich allzu selbständig machende Ikonographie vergisst: der von ihr behandelte Inhalt hat nur insofern eine Bedeutung für die Kunst, als er zu einem konkret determinierenden Faktor der konkreten Formgebung wird, wie das in stark inhaltlich bestimmten Entwicklungen der bildenden Künste, so im Mittelalter, der Fall war. Der Inhalt wird dann zu einer konkreten kompositionellen Aufgabe; er spaltet sich in Momente, die restlos in die Komposition, ~~in das~~ ins System der evokativen Formen eingehen und in solche, die als Folge einer solchen Komposition, von ihr dem Umfang, der Intensität, der Qualität etc. nach zu einem konkreten Spielraum der inhaltlichen Erlebbarkeit des Kunstwerks gemacht, der so determinierten Unbestimmtheit anheimfällt. Diese ist aber dann keine Unbestimmtheit schlechthin mehr, sondern das dem visuell geformten Aeusseren notwendig, dialektisch-widerspruchsvoll zugeordnete, ihm angehörige Innere.

Ob eine solche bestimmte Unbestimmtheit des innerlich gewordenen Inhalts überhaupt entstehen kann, und wie sie entsteht, hängt ausschliesslich von der Gewalt und der Art des Geformtseins in der visuellen Welt des bestimmten Aeusseren ab. Eine in dieser obwaltende Unbestimmtheit - die freilich eine künstlerische Unfähigkeit, einen Dilettantismus etc. verrät - vernichtet geradezu auch die Sphäre des Innerlichen, lässt sie der völligen subjektivistischen Willkür oder Willkür anheimfallen, indem damit die Fähigkeit des



Leitens verlorengehen muss. Andererseits birgt die Überbestimmtheit der visuellen Bestimmungen ebenfalls ~~die~~ ernste Gefahren für das unbestimmt Innerliche in sich, vor allem die des Verarmens und Austrocknens. Eine solche Überbestimmtheit kann, freilich untereinander eng verknüpfte, inhaltlich und formelle Grundlagen haben. Inhaltliche, indem jener Lebensinhalt, den das Bild als Ganzes aufhebt, allzustark konkretisiert wird. Der Vorteil der religiösen Thematik für die bildende Kunst bestand nicht zuletzt darin, dass die von hieraus ~~bestell~~ten Aufgaben - trotz allen ikonographischen Vorschriften, -letzten Endes doch so vage und allgemein gehalten waren, dass keine Überbestimmtheit entstehen musste: die verschiedenen Pietagruppen Michelangelos zeigen, ~~den~~ wie weiter Spielraum der Unbestimmtheit des Inneren dabei offenbleibt und wirksam wird. Erst die spätere Entwicklung, in welcher diese Inhaltlichkeit Gegenstand einer freien Wahl wird, zeigt deutlich, wo die Wege sich scheiden. Giorgiones sogenannte "Drei Weisen" ist z.B. ein Bild, dessen ikonographischer Inhalt nicht bekannt ist. Dennoch ergibt die Komposition nicht nur linear, koloristisch etc. eine völlige visuelle Eindeutigkeit und Abgeschlossenheit, sondern zugleich einen ungeheuren Poesiereichtum des Unbestimmten. Noch deutlicher ist dies dort zu sehen, wo der Bildinhalt unmittelbar dem Alltagsleben entnommen wird. Es genügt auf Vermeer zu verweisen, um diese Lage deutlich zu machen. Dagegen zeigt die Malerei des 19. Jahrhunderts, in solcher Thematik oft eine Überbestimmtheit, die sich der Pointe von Novellen oder Anekdoten nähert. Das Resultat ist das obenbezeichnete Verarmen und Austrocknen: die sichtbare Welt wird zur blossen Illustration eines dem Wesen nach literarischen "Themas". Wenn bedeutende Maler in der Zeit, es genügt an Leiböl zu erinnern, diese falsche Tendenz, die eine flache Ablegerin des Allegorisierens ist, nicht mitmachen, so zeigt sich ihre malerische Überlegenheit auch in der inhaltlichen Unbestimmtheit des "Sujets".

Darin ist aber auch der Übergang ins Formelle sichtbar. Wir haben im Zusammenhang mit der Quasizeit in den bildenden Künsten den Lessingschen Begriff des fruchtbaren Moments herangezogen. Wir haben auch gezeigt, dass der Wahl solcher Momente eine defetischisierende Tendenz zu Grunde liegt: sie richtet sich zugleich auf das Erfassen der Bewegung an Stelle des Stillstandes und auf eine bewegte Totalität konkreter Bestimmungen an Stelle eines einzelnen isolierten Aspekts. Es erweist sich nun - wie überall, wo wir dem



Problem der Entfetschisierung begegnen -, dass diese Tendenz der Gestaltung auch in ~~der~~ <sup>zu</sup> Richtung wirkt, der sichtbaren Gegenständlichkeit eine solche Art von bewegter und lebendiger Bestimmtheit zu verleihen, die die notwendig unbestimmt bleibenden innerlichen Momente reich, tief und poetisch macht. Am deutlichsten ist dieser Zusammenhang vielleicht am Reiterstandbild Marc Aurels in Rom sichtbar, im Gegensatz zu den akademischen Varianten eines äusserlich ähnlichen Motivs, wo das pathetische Erfüllungsmoment in der Bewegung das Ganze zu einer frostigen Allegorie jener hohlen Pomphaftigkeit, die die Monarchie des 19. Jahrhunderts eben ~~hat~~ <sup>verwandelt</sup>, verwandelt. Wir sind - in einer historisch berechneten Weise - daran gewöhnt, den Allegorismus vor allem in primitiven religiösen Phasen der Kunst zu suchen. Aber die von der sichtbaren Gegenständlichkeit unabhängige Transzendenz des Inhalts, sein gedanklicher, nicht evokativer Charakter ist, ästhetisch angesehen, weder an eine religiöse Genesis, noch an einen spekulativen /echten oder unechten/ Tiefsinn gebunden. Genrehaftigkeit und dekorativer Akademismus sind in dieser Hinsicht ebenso allegorisch, wie viele Werke der avantgardeistischen Kunst, deren transzendenter Gehalt freilich ein "nichtiges" oder nichteinmal nichtendes - Nichts ist. Mit den besonderen Problemen der Allegorie werden wir uns ausführlich im letzten Kapitel beschäftigen; hier müssen wir uns mit diesem Hinweis auf die historisch wie ästhetisch weitverzweigte Variabilität im Allegorisieren begnügen.

Mit einer der hier analysierten Lagen diametral entgegengesetzten haben wir es in der Musik zu tun. In ihr, in der gestalteten Tonwelt erwächst das Innere zur denkbar höchsten Bestimmtheit, während jenes Aeussere, das, wie überall, Ursache oder wenigstens Anlass zu seinem Entstehen war, in höchster Unbestimmtheit verharren muss. Der Kontrast, der hier entsteht, ist so krass, dass er immer wieder im Mittelpunkt der Diskussionen über das Wesen der Musik stand. Extreme Formalisten zerschneiden diesen Gordischen Knoten mit der Erklärung, dass es ein solches Moment des ~~Bestimmten~~ <sup>Bestimmten</sup> in der Musik gar nicht gibt. Am extremsten wurde diese Auffassung von Eduard Hanslick formuliert: "Jeder von uns hat als Kind sich wohl an den wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops ergötzt. Ein solches Kaleidoskop auf inkommensurabel höherer Erscheinungsstufe ist die Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechslung schöne Formen und Farben, sanft übergehend, scharf kontrastierend immer symmetrisch und in sich erfüllt. Der Hauptunterschied ist, dass solch unserem Ohr vorgeführtes Tonkaleidoskop sich als unmittel-



bare Emmanation eines künstlerisch schaffenden Geistes <sup>gibt</sup> sich, jenes sichtbare aber als ein sinnreich-mechanisches Spielzeug." <sup>9)</sup> Der Verfasser ~~dieser Zeilen~~ hält sich keine Minute für kompetent, über konkret ästhetische Probleme der Musik eine richtig fundierte Aussage zu fällen. Man muss jedoch kein Musikkenner sein, um die Absurdität einer solchen Anschauung ~~anzusehen~~ einzusehen; z.B. dass es Hanslick keineswegs gelungen ist, das Ästhetische an der Musik vom sinnlos-zufälligen Spiel abzugrenzen. Es wäre vergeblich, sich dabei auf das strenge System der in der Musik wirksamen Gesetze zu berufen. Zugegeben, dass das mit dem Kaleidoskop spielende Kind, im Gegensatz zum Musiker, die physiologischen Gesetze, die die vor ihm in Wirkung tretenden Wechselvollen Kombinationen hervorbringen, weder kennt noch beherrscht. Aber nicht wenige Spiele bilden auch ein System von mehr oder weniger beherrschten "Gesetzen" /besser Spielregel/ und doch wäre es abwegig,

sie mit einer Kunst im ästhetischen Sinne zu vergleichen und zwar gerade deshalb, weil das Ingeltungtreten der Spielregel in den Spielen diesen immanent bleibt, während in jeder Kunst ein solches System der Gesetze /Perspektive, Proportion in den visuellen Künsten, Pödie in der Dichtung/ nur ein Mittel ist, um einerseits in der Abbildung der Wirklichkeit sich dieser anzunähern, die spezifische Gegenständlichkeit der betreffenden Kunstart zu intensivieren, andererseits um die evokative Macht des Werks zu steigern, seine leitende Funktion sicherer und vielseitiger zu machen. Wie immer man zu der Frage, dass auch die Musik eine Abart der Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, Stellung nimmt, /worüber in einem späteren Kapitel die Rede sein wird/,

die zur Evokation leitende Rolle der musikalischen Komposition wird niemand bestreiten, der nur eine Ahnung von der historischen Rolle der Musik besitzt. Die antike Ästhetik stellt, auch bei sonst so entgegengesetzten Vertretern wie Platon und Aristoteles, ihre sozialpädagogische Wirkung ~~resolut~~ resolut in den Mittelpunkt der Betrachtungen und es ist wieder kein Zufall, dass in unserer Epoche Tolstojs "Kreuzersonate" auf diese Auffassung zurückweist, dass Thomas Manns "Faustus" in der Anerkennung eines solchen Zusammenhangs als entscheidend für das Schicksal der Musik gipfelt.

Wie immer also auch das Wesen der Musik konkret gefasst wird, die Tatsache ihrer über das rein Formelle hinausgehenden ästhetisch legitimen Wirkung wird ernsthaft kaum bestritten, wenn auch natürlich sehr verschieden ausgelegt. Und das genügt zur Klärung unserer gegenwärtigen Problemlage. Wenn <sup>man</sup> deshalb das auf reine Hör-



barkeit eingestellte homogene Medium der Musik als ein dynamisches Ordnen, Leiten und deshalb geordnet <sup>als</sup> auslebenlassen der Innerlichkeit, (der Gefühle, Empfindungen, der in diesen aufgelösten Gedanken etc. / auffassen, so steht der formellen Bestimmtheit, die viel exakter ist als in jeder anderen Kunst, eine Unbestimmtheit bezüglich des Objekts dieser Erlebnisse gegenüber, die ebenfalls die aller anderen Künste übertrifft. Natürlich ist der exzeptionelle hohe Grad dieser Unbestimmtheit, die geradezu in eine qualitative Entgegengesetztheit zu allen anderen Künsten ~~zu~~ <sup>zu</sup> umschlagen scheint, ein Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung. Wenn Hanslick ausschliesslich in der Instrumentalmusik ihre "reine" Erscheinung anerkennt, so stellt er eine ihrer relativ späten, freilich ästhetisch hochwertigen Produkte fast der ganzen Vergangenheit und wichtigen Tendenzen der Gegenwart metaphysisch starr ausschliessend entgegen. Denn dass die Musik nicht nur zur Zeit ihrer magisch bedingten Genesis, sondern auch <sup>in</sup> ~~in~~ langen und von jeder Primitivität bereits weit entfernten Perioden an mimetische Tendenzen von Wort und Gebärde gebunden blieb, ist eine unbestreitbare Tatsache. Die ganz "reine" Musik ist ein relativ spätes Ergebnis der Geschichte. Und niemand wird bestreiten, dass auch die moderne Musik mit dieser Gebundenheit an das Mimetische nie radikal <sup>sch</sup> ~~ge~~brochen hat. Um die Oper, die Blütezeit des Liedes im 19. Jahrhundert gar nicht zu erwähnen, kann in der Verbindung der Höhepunkte symphonischer Kompositionen mit einem - inhaltlich eindeutig bestimmten und durch diese Bestimmtheit auf die Musik rückwirkenden - Gesangstext von der IX. Symphonie bis zum "Lied von der Erde" Mahlers einfach ein Zufall ~~ist~~ oder eine individuelle Laune erblickt werden? Der Verfasser möchte hier nochmals betonen, dass er sich nicht für kompetent hält, die hier auftauchenden, oft sehr verwickelten musikästhetischen Fragen konkret zu analysieren und für sie Lösungen vorzuschlagen. Man braucht jedoch kein Spezialist in der Musiktheorie zu sein, um das offenkundige historisch gegebene Faktum anzuerkennen, dass die Musik sich nie /oder - vorsichtig ausgedrückt - nie vollständig/ von ihrer anfänglichen inhaltlich-mimetischen Gebundenheit befreit hat, ja befreien wollte. Dass deren früher herrschende Strenge in den letzten Jahrhunderten sich entschieden gelockert hat, ist eine allgemeine gesellschaftlich-geschichtliche Tatsache der gesamten Kunstentwicklung. Obwohl z.B. die Liedkomposition seit Schubert viel inniger an Form und Inhalt des Textes gebunden ist, als



noch bei Mozart oder Beethoven. Die Emanzipation von einer sozial genau vorgeschriebenen Thematik ist für alle mimetischen Künste gleich charakteristisch; das sich Entfernen von einer literarisch umschriebenen Inhaltlichkeit kann, wie wir gesehen haben, auch für die bildenden Künste der neuesten Zeit festgestellt werden.

Wir haben jedoch ebenfalls gesehen, dass solche, an sich sehr wesentliche Veränderungen in Art, Umfang, Qualität etc. des künstlerisch bearbeiteten Inhalts die entscheidenden Form-Inhalt-Probleme nicht grundlegend umwälzen, im gegebenen Falle also auch nicht die der bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit. Allerdings werden die immer vorhandenen Gefahrenmomente der künstlerischen Gestaltung, die Unbestimmtheit bzw. die Überbestimmtheit der sinnlich bestimmten Sphäre mit allen Folgen für die koordinierte unbestimmte Gegenständlichkeit immer drohender, da die sozial untermauerte instinktive Widerstandskraft des Schaffenden diesen Gefahren gegenüber abnimmt, parallel damit, dass auch die kontrollierende, geregelte Bereitschaft der Rezeptiven immer desorientierter wird. Die sogenannte Programmmusik ist vielleicht der typischste Fall einer solchen Überbestimmtheit. Selbst dort, wo die Musik an das Wort, ja ~~minx~~ an ein Wortkunstwerk gebunden auftritt, bezieht sie sich viel weniger auf dessen einzelne, die Wirklichkeit in ihrer Einzelheit spiegelnde Momente, als - stets energisch verallgemeinernd - auf das Ganze: die Verallgemeinerung, die die Musik vollzieht, besteht vor allem darin, dass dieses Ganze, sei es ein Lied, eine Szene etc. auf eine als aktuell erlebte, sich vollständig auswirkende Gefühlshöhe erhoben wird, die das Wortkunstwerk, wenn es wirklich eines ist, besten Falls andeuten, in die ihm zukommende unbestimmte Gegenständlichkeit überleiten kann, die aber ihre vollständige Erfüllung erst in der Musik erhält. Ganz mittelmässige, ja schlechte Texte können in einem solchen Zusammenhang sich eine ungeahnte Empfindungsresonanz, eine Gefühlsaura aneignen. Die durchgeführte Programmmusik kann dagegen die zarte Bestimmtheit dieses grossartig unbestimmten Komplexes zerstören. Sollen die einzelnen Momente eines Musikstücks unbedingt mit einzelnen Tatsachen des Lebens ins direkte Verhältnis des gegenständlichen Entsprechens gestellt werden, so muss teils eine direkte auditive Nachahmung einzelner Lebensvorgänge zur Grundlage des musikalischen Aufbaus werden, teils müssen einzelne isolierte Motive einzelnen Gestalten, Ereignissen, etc. permanent zugeordnet werden; /Richard Wagner/, teils muss die Gliederung des Ganzen in relativ selbständige Teile dem Nacheinander von Begegn-



heiten der Aussenwelt entsprechen etc. Damit ist natürlich das Wörterbuch und die Grammatik der Programmmusik keineswegs erschöpft. Das Prinzip, das hier überall zur Geltung gelangt, enthält aber die Gefahr der Überbestimmtheit. Jene, die tiefsten musikalischen Erlebnisse veranlassende Sphäre des Lebens, die die Musik in der unbestimmten Spiegelung, einer Spiegelung, die sie selbst in ihrer Form und Gefühlsbestimmtheit vorstellt, bloss andeuten kann, sollen eine Deutlichkeit, eine Eindeutigkeit erlangen. Ihretwillen kann der vom homogenen Medium evozierte Lebensstrom verlassen werden, kann ein prinzipiell Unbestimmbares in die Prosa einer gestaltlos flachen Begrifflichkeit umgesetzt werden. Mit anderen Worten und in konkreter Entsprechung zu dem Gang der bildenden Künste und der Literatur: es entsteht, wie dies Adorno bei Wagner richtig feststellt, ein Allegorisieren; freilich wie früher dargelegt, in einer spezifischen, modern bürgerlichen Variante. Analyse und Abgrenzung muss naturgemäss den hierfür kompetenten Musikästhetikern überlassen werden. Zur Klärung des hier angedeuteten Prinzips sei nur noch bemerkt, dass das hier aufgezeigte Scheiden der Wege keineswegs mit einer metaphysischen Trennungslinie identisch ist. Die Bestimmtheit der musikalischen Formenwelt lebt zwar in organischer Koexistenz mit einer ihr zugeordneten, von ihr evozierten Welt der unbestimmten Gegenständlichkeit. Auch hier gilt es, dass diese keine Unbestimmtheit schlechthin ist, sondern eine konkrete, eine bis zu einem gewissen Grad bestimmte Unbestimmtheit; dass diese dementsprechend sehr unterschiedliche Stufen der Erscheinungsweise haben kann, ohne dass Allegorisieren der Programmmusik auch nur zu streifen, ist selbstverständlich. Werke, wie die "Eroica" oder die "Pastorale" zeigen, wie weit diese Grenzen vorgeschoben sein können, ohne in jenes Extrem umzuschlagen. Aus solchen Werken wird es aber zugleich evident, wie gleiten/d das Wesen dieser bestimmten Unbestimmtheit ist: es gibt keine allgemein angebbare Grenze, die diese Werke von jenen trennen würde, in denen die Unbestimmtheit keinerlei derartig konkrete Determination erhält.<sup>8)</sup>

### III.

#### Inhärenz und Substantialität

Unsere bisherigen Betrachtungen gingen darauf aus, die defetischisierende Wirkung der echten Kunst in der unmittelbar sinnlichen Innenwelt und Umwelt des Menschen aufzudecken und gleich-



zeitig zu zeigen, dass es sich überall um <sup>eigige</sup> Störungen der unmittelbaren sinnlichen Universalität der homogenen Medien der einzelnen Kunstarten handelt, deren <sup>jede</sup> eine in sich vollendete Komplette Welt des Menschen zum Ausdruck bringt; um einen <sup>Kampf gegen den</sup> Ersatz oder <sup>gegen</sup> um den Versuch des Ersetzens der jeweiligen sinnlichen Universalität der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit durch Bestimmungen, die an Stelle dieser Universalität eine direkte begriffliche Beziehung setzen. Die idealistische Philosophie pflegt im Allgemeinen die Verwandlung <sup>in</sup> und Begrifflichkeit als eine Erhöhung der Wahrnehmungen, Vorstellungen etc. aufzufassen. Das ist für das Alltagsleben und für den Übergang von Erfahrungen und Beobachtungen ins wissenschaftliche Denken in den meisten Fällen sicher richtig. Aber schon Pawlow hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Wort /und natürlich der Begriff ebenso/ und von der Wirklichkeit auch entfernen kann. Und es gehört zum Wesen des gesellschaftlichen Lebens, solche fiktive, von der Wirklichkeit abgerissene verbale Ersatzbeziehungen zwischen Mensch und Wirklichkeit zu stiften und aufrechtzuerhalten. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, solche Tendenzen zur Entfernung des Denkens von der Realität ausführlich zu analysieren und zu systematisieren. Es genügt, wenn wir auf einzelne weitverbreitete Gruppen einer derartigen verbal-begrifflichen Entstellung in der Widerspiegelung der Wirklichkeit hinweisen, so auf das Noch-Nichtbewältigen der Wirklichkeit im primitiven und später im idealistischen, religiösen etc. Denken, wobei die unvollständige oder gar falsche Abbildung gleich dem Charakter eines Dogmas erhalten kann, so <sup>in</sup> auf verschiedene Formen der modernen Skepsis von der sogenannten Sprachkritik ~~xxx~~ bis zur Semantik, die alle davon ausgehen, dass zwischen alltäglichen und wissenschaftlichen Wortgebrauch und wirklichen Sinn der Gegenstände ein unüberbrückbarer Abgrund klafft; so <sup>in</sup> auch Konventionen verschiedenster Art, so <sup>in</sup> auf das gedankliche, zuweilen sogar wissenschaftliche Fixieren von Fakten, Zusammenhänge, Strukturen, wie sie sich in der <sup>in</sup> grossen Unmittelbarkeit darbieten, wodurch das Vordringen zu ihrem Wesen durch einen solchen Gedankenapparat selbst gehemmt und gehindert wird /der Warenfetisch im strikten Sinn/ usw. usw. Niemand kann leugnen, dass das Alltagsdenken der Menschen und darum ihre Praxis, ihre Empfindungsweise etc. durch derartige "Idola", um Bacons Ausdruck zu gebrauchen, permanent - natürlich in verschiedenen Formationen, Perioden verschiedenerweise - von der Wirklichkeit abgelenkt wird.



Hier setzt die entfetischisierende Mission des Ästhetischen ein. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass die Kunstwerke den Menschen ihre ~~Nx~~ "natürliche" Umwelt und Innenwelt sinnlich und sinnfällig vorhalten und damit - ohne dass eine ausführliche Polemik gegen das Fetischhafte im Alltag notwendig wäre, ja ohne dass die Entgegengesetztheit beider Konzeptionen bewusst kontrastiert werden müsste - die Fetischisierung von Alltag und Denken zerstören, dem Menschen die Wirklichkeit, so wie diese sich ihm jeweils darbietet, aufdecken, sie zum Eigentum seiner Sinne, Empfindungen und seines Denkens machen.

Wie früher, haben wir auch jetzt das Wort natürlich in Anführungszeichen gesetzt. Und es muss auch hier wiederholt werden, dass nicht von einer Rückkehr zur Natur die Rede ist, weder im Sinne des Enthüllens, was die Natur an sich ist, - das ist die Aufgabe der Wissenschaft - noch als ein Wiedererstehen überholter, weniger gekünstelter Gesellschaftszustände. In der Kunst ist überhaupt nicht von einer Rückwendung die Rede; wenn wir soeben von einem jeweils entstehenden defetischisierenden Abbild der Wirklichkeit gesprochen haben, so sollte damit auf den schon oft hervorgehobenen historischen Charakter einer jeden Kunst in diesem neuen Zusammenhang hingedeutet werden. Nicht ein abstraktes Gegenüberstehen von etwa Gefühl und Denken ist also gemeint, sondern das jeweilige, jeweils konkret gesellschaftlich-geschichtlich bestimmte, auf den konkreten Menschen dieses Ortes, dieser Zeit, dieser Entwicklungsstufe bezogene, für ihn "natürliche" Abbild der Wirklichkeit, welches, eben wegen seiner "Natürlichkeit" die Auflösung der konkreten Fetischisierungen organisch mit sich bringt.

Der "natürliche" Charakter dieser von der Kunst abgebildeten Welt, die im Werk zur abgeschlossenen und in sich vollendeten "Welt" wird, zeigt also einen dreifachen Aspekt: erstens entfetischisiert sie die äussere Welt, die den Menschen umgibt, die er im Leben formt und von der er geformt wird. Die Schemata, die das Alltagsdenken /und zuweilen auch die Wissenschaft / verfälschen <sup>schon</sup> zwischen Welt und Abbildung schieben, zerfallen. Der Mensch nimmt die Wirklichkeit wahr und zwar so, wie sie sich unter den gegebenen gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen ihm, als Menschen objektiv darbieten kann. Die "Natürlichkeit" dieses Weltbildes ist also keine absolute Wahrheit an sich; sie bleibt unzertrennbar an die jeweilige Entwicklungsstufe der Menschheit gebunden, erreicht aber innerhalb



dieser konkret bestimmenden Grenzen ein Maximum der Annäherung an die wahre Objektivität. Darum ist nichts Fetischistisches in der Götterwelt Homers; der Leser späterer Zeiten glaubt nicht mehr an ihre Existenz, erlebt sie aber als lebendige Bestandteile eines Stadiums im Wachstum des Menschengeschlechts, so wie dies in Wahrheit gegeben ist. Zweitens und gerade dadurch gestaltet das Kunstwerk diese Welt als Welt des Menschen in einer bestimmten Etappe seiner inneren Entfaltung. Das Zusammenwirken beider Aspekte kann erst das rechte Entfetischisieren zustandebringen. Wird die Beschaffenheit der Welt, in der der Mensch lebt, von ~~dieser~~ <sup>in</sup> abgetrennt, erhält ~~sie~~ <sup>die Welt</sup> den Schein eines völlig selbständigen Daseins, in welchem ~~gener~~ <sup>der Mensch</sup> nur ein flüchtiger Gast, ein durchfahrender Reisender ist, und andererseits als notwendiger Gegenpol zu einer solchen Tendenz, löst sich das menschliche Subjekt von seiner Umwelt ab, bildet es sich ein, ein rein auf sich selbst gestelltes Leben führen zu können, ja dies auch nur zu versuchen imstande zu sein, so entsteht ein gedoppelter Fetischismus, sowohl in der seelenlos gewordenen ~~Gestalt~~ Objektivität, wie in der von jedem Gehalt entlösten "reinen" Innerlichkeit. Indem jede echte Kunst mit diesem Fetsch des Trennbaren Aussen und Innen bricht, indem sie die für das Leben zu tiefst problematischen, aber für die Kunst ebenso tief wahre Anschauung von Novalis verwirklicht, das Schicksal und Gemüt letzten Endes identisch sind, <sup>so</sup> schafft sie diese dem Menschen "natürliche" Welt, seine "natürliche" Heimat.

Aus alledem folgt - als dritter Aspekt - der der inhaltlichen / und darum formellen / Universalität der Kunst in dieser dialektischen Synthese von Aussen und Innen, in diesem Abbilden einer dem Menschen angemessenen Welt. Hätte nämlich diese Angemessenheit eine inhaltliche Grenze, bestimmt durch unmittelbar hedonistische Postulate des Alltagsmenschen, so würde gerade dem von fetischisierter Erstarrung am stärksten bedrohten Lebensgebiet und den von ihm diktierten Gedanken, Gefühlen etc. eine Schiedsrichterfunktion in der Auswahl der Inhalte und durch diese vermittelt in der Formgebung zufallen. / Die spontane Quelle des Kitsches ist weitgehend hier zu finden. / Gerade der Bruch mit solchen bloss unmittelbaren, hedonistischen Neigungen eröffnet den Weg dieser wirklichen universalen Angemessenheit der "Welt" der Kunst an die tiefsten Bedürfnisse des Menschen. Diese Angemessenheit umfasst also auch die schrecklichsten Katastrophen, die tiefsten Tragödien, die beschämendsten



Entlarvungen der menschlichen Existenz. Erst indem auch in der grau-  
samsten Gleichgültigkeit des kausalen Ablaufs der Aussenwelt mensch-  
lichen Wünschen und Vorstellungen gegenüber, in den unauflösbarsten  
Konflikten des gesellschaftlich-geschichtlichen Menschseins diese  
Angemessenheit sichtbar und ~~V~~letzten Endes - bejaht erlebbar wird,  
kann die Kunst jene Masken, die Scheinbar mit dem Leben der Menschen<sup>en</sup>  
verwachsen, aber doch nur entstellende Masken seines Wesens als Mensch  
sind, herabreissen, und sein wahres Wesen als Grund und Einheitsprin-  
zip seiner Existenz offenbart. Schon bei Homer treten diese Bestim-  
mungen in unzweideutiger Klarheit hervor und bleiben seither Funda-  
mente einer jeden echten künstlerischen Gestaltung. Das Entfettschi-  
sieren geschieht uno actu mit der künstlerischen Re<sup>in</sup>tung des bleibenden,  
der Aufbewahrung würdigen W<sup>e</sup>sens der Menschengattung.

Das Entfetschisieren ist primär etwas Inhaltliches, da  
es eine Auswahl unter den Lebenserscheinungen hervorbringt, einige  
als Verzerrungen der Wahrheit entfernt oder entlarvt, andere an  
ihre ihnen zukommende Stelle versetzt. ~~Dadurch wird aber - und darin,~~  
Nicht so sehr in der Verwandlung der Details, wie sie an sich sind,  
vollzieht sich <sup>zwischen</sup> ~~besteht der Bruch~~ <sup>und photographische</sup> ~~den die ästhetische Widerspiegelung mit der pho-~~  
~~tagographischen Vollzieht,~~ <sup>sondern die Auswahl ist so, die</sup> die Proportionalität der künstlerisch er-  
scheinenden Widerspiegelung im Vergleich zu der der Unmittelbarkeit  
des Alltagslebens <sup>ist</sup> ~~verschoben~~. Dieser Akt involviert bereits einen  
Funktionswandel der ausschlaggebenden Kategorien, in welchen, durch  
welche je eine solche Wirklichkeit geformt wird. Dieser spontane Um-  
schlag der Inhaltlichkeit in eine Formfrage bleibt jedoch - ästhetisch  
betrachtet - noch immer auf der Seite des Inhalts. Das künstleri-  
sche Formungsproblem setzt erst hier ein. Das bedeutet keines-  
wegs eine ästhetische Gleichgültigkeit dieses Umformungsprozesses.  
Im Gegenteil: die Frage, ob der künstlerisch zu bearbeitende Stoff  
/Thema, Motiv etc. mitinbegriffen/ ein günstiger oder ungünstiger  
sein wird, entscheidet sich gerade hier, auf einer sozusagen vor-  
künstlerischen Stufe; die ausführliche Behandlung auch dieses Prob-  
lems gehört in <sup>der</sup> ~~unseren~~ <sup>Teil des Wesens</sup> ~~zweiten Band.~~ Es ist aber schon hier notwendig  
zu bemerken, dass der prosaische <sup>oder</sup> ~~und~~ poetische Grundcharakter eines  
Werks, <sup>h.</sup> ~~d.h.~~ ob es durch und durch, in allen seinen Poren poetisch  
ist, oder ob in ihm bloss ein prosaisches Stück Leben ein poeti-  
scher /pittoresker etc./ Mantel umgehängt wird, gerade von den Er-  
gebnissen dieser vorkünstlerischen Etappe abhängt. Darauf waren  
z.B., ohne dass sie das Problem genau in dieser Weise gestellt hätten,



die Bemühungen um das Aesthetische von Goethe und Schiller gerichtet. Sie erkannten, dass die im Alltagsdenken und -fühlen zum Ausdruck gelangenden Tendenzen der Zeit, der gesellschaftlichen Kollisionen ihrer Periode etc. in dieser Hinsicht ungünstige waren, dass deshalb eine sehr bewusste Klärung der ästhetischen Gestaltungsprinzipien, der Gesetze der Kunstarten vonnöten war, um aus der Lebenssphäre nicht der künstlerischen Bearbeitung von vorneherein ~~unfähige~~ <sup>unverderbliche</sup> Stoffe, Motive etc. zu erhalten. In der Kunst des sich noch stärker entfaltenden Kapitalismus nimmt diese Ungunst - die Fetischisierung der Lebensformen und -inhalte - weiter zu und parallel damit bei einem beträchtlichen Teil der Künstler ~~direx die~~ Wachsamkeit ihren verderblichen Folgen gegenüber stark ab. Ein grosser Teil der Formproblematik, die in der neuesten Kunst offenbar wird, kann also auch auf das unkritische Verhalten vieler Künstler dieser vorkünstlerischen Stufe gegenüber zurückgeführt werden. Die Tatsache, dass die formell-künstlerischen Probleme der letzten Ausarbeitung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden, ist die Kehrseite dieser Konstellation. Daraus erklärt sich auch, dass immer fiktiver werdende Analysen stilistischer, ja rein technischer Fragen mit einer wachsenden Gleichgültigkeit den entscheidenden Formfragen der Kunstarten gegenüber zugleich auftreten. Dass diese Tendenzen vor allem gesellschaftlich-geschichtliche Gründe haben, versteht sich von selbst. Ihre ausführliche Analyse gehört in den historisch materialistischen Teil der Ästhetik.

Eine systematisch vollendete Ästhetik müsste also sämtliche Kategorien, die in der Widerspiegelung der Wirklichkeit überhaupt eine Rolle spielen ausführlich behandeln und ihren Funktionswandel schon in diesem vorkünstlerischen Stadium, ihre dadurch entstehende<sup>n</sup> Positionsverschiebungen erschöpfend untersuchen. Wir haben bereits im Vorwort auseinandergesetzt, dass unsere Zielsetzung eine weit ausdehnendere ist: an einigen der wichtigsten <sup>Fä</sup> ~~Stelle~~, durch deren konkrete Analyse den methodologischen Weg zur Lösung dieser Zentralfrage freizulegen. Dementsprechend haben wir bis jetzt und werden ~~die~~ auch später (einzelne wichtige Kategorienprobleme untersuchen) <sup>tun</sup>.

In diesem Sinne nehmen wir nun die bereits gestreifte Behandlung der Kategorie der Inhärenz wieder auf. Wir haben gesehen, dass diese Kategorien im begrifflichen Erfassen der Wirklichkeit die Bestimmung des Verhältnisses von Selbständigkeit innerhalb höher gearteten Zusammenhänge, die Dialektik des relativen Aufgehens in diese, die relative Aufbewahrung in jener <sup>r</sup> ~~gedanklich~~ zum Ausdruck bringt. Diese Beschaffenheit der Kategorie der Inhärenz hat zur



notwendigen Folge, dass die gedankliche Analyse einerseits zu einer immer stärkeren Differenzierung der hier entstehenden Verhältnisse drängt. Sollen z.B. in der Beziehung von Substanz und Akzidenz - im typischen Fall des Gebrauchs dieser Kategorien - die S<sub>e</sub>insarten genau bestimmt werden, so entsteht bei Kant die folgende Formulierung: "Die Bestimmungen einer Substanz, die nichts Anderes sind, als besondere A<sub>r</sub>ten derselben, zu existieren, heissen Accidenzen. Sie sind jeder Z<sub>e</sub>it real, weil<sup>te</sup> das Dasein der Substanz betreffen... Wenn man nun diese<sup>m</sup> Realen an der Substanz ein besonderes D<sub>a</sub>sein beilegt, /z.B. der Bewegung als einem Accidenz der Materie /, so nennt man dieses D<sub>a</sub>sein die Inhärenz, zum U<sub>n</sub>terschiede vom Dasein der Substanz, das man Subsistenz nennt!" Aber Kant selbst macht sogleich auf die Schwierigkeiten logischer A<sub>r</sub>t aufmerksam, die aus dieser seiner Definition folgen. Mit R<sub>e</sub>cht, denn er sieht, dass bei der V<sub>e</sub>ränderung der V<sub>e</sub>rhältnisse, die die ununterbrochene, neue Qualitäten schaffende B<sub>e</sub>wegung der Materie mit sich bringt, allen solchen Kategorien /und ihrer Verneinung/ etwas Problematisches anhaften muss. Das Differenzieren zwischen Subsistenz und <sup>in</sup>härenz betrachtet also Kant sowohl als notwendig, wie als vielfach fragwürdig. Andererseits ergeben sich derartige notwendige kategorielle Gegenüberstellungen von den verschiedensten Aspekten aus, von welchen der Mensch - objektiv wie subjektiv zwangsläufig - die an sich seiende Wirklichkeit gedanklich widerspiegelt, auslegt und erklä<sub>r</sub>t. Es ist z.B. unvermeidlich, dass die Gegenüberstellung von Substanz und Akzidenz sich vielfach mit anderen kontrastierenden Kategorien, die wesentliche Verhältnisse abbilden, kreuzen muss; somit den von W<sub>e</sub>sen und E<sub>r</sub>scheinung, vom Ganzen und Teilen.

Die Kompliziertheit, die Verschlungenheit solcher Verhältnisse produziert ununterbrochen die Gefahr des Fetischisierens für das Denken. Und zwar in doppelter Richtung. Erstens besteht die Gefahr, dass die Allgemeines ausdrückende Kategorie in der - idealistischen - Philosophie eine selbständige Gestalt erhält, aus der inneren Verbundenheit mit der Besonderheit ~~xxx~~ und Einzelheit herausgerissen und dadurch zu einer für sich seienden W<sub>e</sub>senheit hypostasiert wird. /Dieser Terminus der spätantiken Philosophie ist, etwas respektlos gesprochen, nur ein höfliches Synonym für das Fetischisieren. / Aristoteles hat diese Gefahr rechtzeitig erkannt und polemisierte deshalb so leidenschaftlich gegen Platons Ideenlehre. Zweitens ist aber ~~xxxx~~ auch eine entgegengesetzte Fetischisierung möglich und typisch, die



in den so entstehenden Verallgemeinerungen ausschliesslich ein Produkt des menschlichen Denkens erblickt, etwas dem Wesen nach bloss Subjektives, wodurch nun die ganze Welt der Erscheinungen eine entgegengesetzte Fetischisierung erleidet; so/der Positivismus/ in seinen verschiedenen A<sub>p</sub>arten. Ist jedoch einmal dieser oder jener Begriff fetischisiert gesetzt, so ist es klar, dass damit zugleich alle Verhältnisse, in denen er bestimmend figuriert, ebenfalls eine Fetischisierung erleiden müssen. Es ist nicht möglich, die Idee zum Fetisch der höchsten, <sup>der</sup> allein wahren Wirklichkeit zu hypostasieren, ohne damit zugleich aus der realen Erscheinungswelt einen fetischhaften Kosmos von schattenhaften Abbildern zu machen. Ebenso ist es unmöglich, das existierende Wesen zu einem bloss denktechnischen Instrument subjektiven Charakters zu erniedrigen, und dabei doch die reale Beschaffenheit der Erscheinungen zu bewahren, sie nicht in eine rein unmittelbare Subjektivität aufzulösen. Je mehr die verschiedenen Aspekte, aus denen Kategorienzusammenhänge wahrgenommen werden, derart rein subjektiv-utilitaristisch aufgefasst werden, desto stärker wird diese Fetischisierung. Und ob nun dabei eine hierarchische Erstarrtheit oder eine äusserste Pulverisierung als Grundqualität zustandekommt, ändert an der hier entstehenden - fetischisierten - fundamentalen Konstellation nichts Entscheidendes.

Diese Betrachtungen bezogen sich auf die gesamte Welt der Kategorien. In Bezug auf die Inhärenz haben wir schon früher hervorgehoben, dass sie als Widerspiegelung relativ primitiver Verhältnisse /im sachlichen, nicht/historischen Sinn/ in der entwickelten Wissenschaftslehre eine immer geringere Rolle spielt. Das hängt teilweise damit zusammen, dass in der modernen Philosophie die Kategorie der Substanz, die, wie wir gesehen haben, eng mit der Inhärenz zusammenhängt, immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird. Die philosophisch unbewusste Anwendung dialektischer Kategorien führt im Idealismus in die Richtung einer Auflösung des Substanzbegriffes /und zwar nicht bloss im Machismus, auch bei Kantianern wie Cassirer /.

Diese Tendenz erhält eine Stütze auch in der Methodologie der modernen Naturwissenschaften, selbst dort, wo die Inhärenz früher als höchst wichtig erschien, in den Beziehungen von Art, Gattung etc., wird <sup>sie</sup> im Laufe der Entwicklung der Wissenschaften immer entschiedener von dynamischeren Kategorien verdrängt. Einen ähnlichen Prozess können wir auch in der ästhetischen Widerspiegelung beobachten: nämlich das Dynamischwerden; dieser Prozess spielt sich jedoch hier nicht



in der Form des Übergangs von einer Kategorie zur anderen ab, wie im Denken, sondern als Entdecken von dynamischen Elementen in der Kategorie selbst. / Eine ähnliche Entwicklung ist in der dialektischen Philosophie Hegels zu beobachten. / Allerdings bloss in Bezug auf die Substanz, damit schrumpft aber, wie wir gesehen haben bei ihm auch die Bedeutung der Inhärenz ein. / Der Unterschied beruht naturgemäss darauf, dass beide Widerspiegelungsarten verschiedenen, <sup>und</sup> wendigen menschlichen Aktivitäten dienen. Die gemeinsame Grenzbestimmung basiert in beiden darauf, dass keine dieser verschiedenen ~~Widerspiegelungen~~ <sup>Widerspiegelungsarten</sup> eine Entstellung der objektiven Wirklichkeit im jeweiligen Abbild hervorbringen darf. Der Unterschied liegt in der desanthropomorphisierenden, bzw. anthropomorphisierenden Art der Widerspiegelung. Für jene kann das blosses Verhältnis der Inhärenz als eine anfängliche Annäherung an den vom Bewusstsein unabhängig existierenden Tatbestand und darum auf ~~seiner~~ entwickelter Stufe der Desanthropomorphisierung als etwas zu Überwindendes, als etwas, das durch objektiver und zugleich beweglichere, von der Unmittelbarkeit ~~seiner~~ schöpfer abgehobenen Kategorien zu Ersetzendes erscheinen. Dagegen kann für die anthropomorphisierende Widerspiegelung gerade die Unmittelbarkeit, die Gebundenheit an das sinnlich Wahrnehmbare und Erlebbare, also die "Primitivität" der Kategorie der Inhärenz, die wahren Tatbestände in einer - objektiv angesehen - anfänglichen, <sup>en</sup> "naiven" <sup>em</sup> Annäherung <sup>zu</sup> widerspiegeln, den Ansatzpunkt dazu bilden, diese Kategorie im Sinne einer ihr spezifisch gemässen Annäherung immanent weiterzubilden. Die gemeinsame Wirklichkeit, der beiden Weisen des Abbildens gegenübergestellt <sup>nd</sup> steht, setzt sich dementsprechend nicht mechanisch-gleichmacherisch durch. Natürlich ist anfangs, als die Wissenschaft noch in anthropomorphisierenden Kinderschuhen steckte, die Nähe, die unmittelbare Korrelation ~~sehr~~ sehr stark, obwohl - wie wir es bei einer so entscheidenden Kategorie wie die Besonderheit sehen werden - auch damals schon qualitative Differenzen auftauchen können. Mit der Entfaltung des Desanthropomorphisierens wird aber die Kluft immer grösser. Allmählich treten in der wissenschaftlichen Widerspiegelung Kategorien auf, die im notwendig auf den Menschen bezogenen Ästhetischen gar kein Äquivalent mehr haben können. / Es genügt, wenn wir an die Kategorien der mathematisch erfassten statistischen Methode erinnern. / Das Schicksal der Inhärenz liegt in der Mitte zwischen solchen Extremen.

Natürlich wäre der oben aufgezeigte Weg zur Dynamik der Inhärenz ein nicht gangbarer, wenn in der Kategorie selbst, so wie sie in jedweder Widerspiegelung erscheint, nicht Ansätze <sup>zu ihr</sup> ~~Bestand~~ vorhanden



wären. Das hat Aristoteles, der sich mit ihr selbstredend nur vom Standpunkt der Erkenntnis beschäftigte, bereits klar gesehen. Da seine Anschauungen für uns nur einen Ausgangspunkt zu den ästhetischen bilden, sei es gestattet, statt einer Reihe seiner verschiedenen Aussprüche über dieses Thema, und nur auf eine gute Zusammenfassung Brantls zu berufen. In der Analyse der individuellen Substanz bei Aristoteles spricht dieser davon, "dass der artmachende Unterschied gegenüber der individuellen Wesens-Bestimmtheit als ein Qualitatives bezeichnet werden muss." Er setzt nun seine Darlegungen so fort: "Ausser diesem aber tritt die individuelle Wesenheit auch noch ferner in ihrem bestimmten Dasein mit mehrfachen Determinationen auf, welche durch die Wesenheit bedingt, aber nicht die Wesenheit selbst sind; d.h. die Wesenheit hat Inhärenzien an sich, welche nur durch den Wesenheits-Begriff desjenigen, woran sie vorkommen, verstanden werden können, aber <sup>nur</sup> selbständige Wesen sind; und in dieser substantiellen ~~xxx~~ Unselbständigkeit besitzen diese Inhärenzien die Möglichkeit zum Übergange bis in das schlechthin Zufällige hinab." <sup>2)</sup> D.h. Aristoteles sieht eine Bewegungsmöglichkeit in den Inhärenzien als Bestimmungen, die durch die Wesenheit bedingt sind, bis hinab zu dem rein Zufälligen Partikular-Individuellen.

Diese Skala der Bewegungen vom Wesen zur Zufälligkeit wird für die ästhetische Widerspiegelung ausschlaggebend. Wir wissen, einen wie langen Weg das wissenschaftliche wie philosophische <sup>Danken</sup> ~~Weg~~ zurücklegen musste, ehe es nur einigermaßen imstande war, in dieser Frage eine gedankliche Ordnung zu schaffen. Für die ästhetische Widerspiegelung existiert eine starre Antinomie von vornherein nicht.

Der Zufall, der grosse Störenfried des Denkens lebt hier von vornherein in einer freundschaftlichen und fruchtbaren Koexistenz mit allen höheren Zwang, Ordnung und Notwendigkeit ausdrückenden Kategorien. Auch das ist ein wichtiges Moment der Angemessenheit der von den Kunstwerken geschaffenen "Welten" an die Bedürfnisse der Menschen, ein Moment ihrer "Natürlichkeit". Diese konkrete Bedeutung der Zufälligkeit in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit werden wir alsbald, bei Behandlung der Kausalität, näher betrachten. Hier musste darauf nur deshalb hingewiesen werden, weil die Inhärenz, wie wir bereits feststellen konnten, gerade jene Kategorien, in welcher das Verhältnis des einzigartig Individuellen zu jenen höheren Ordnungen, denen es angehört / Art, Gattung, etc. / sichtbar wird; weil in der ästhetischen Widerspiegelung, wie wir ebenfalls gesehen haben, in



solchen Verhältnissen auch das Partikular-Zufällige an der Individualität und mit ihr das Moment der Zufälligkeit nie völlig verschwinden darf. Dieses ist für die wissenschaftliche Widerspiegelung entweder ein Grenzbegriff für die Annäherung an die empirische Wirklichkeit oder eine in Kalkulation zu ziehende Fehlerquelle. Für die künstlerische Widerspiegelung dagegen ist die gegebene, von der Mitbestimmtheit durch Zufälle unablösbare Individualität des dargestellten Menschen, der menschlichen Beziehungen, Gegenstände etc. geradezu das konkrete Fundament für jede ästhetische Verallgemeinerung. Die Kategorie der Inhärenz, so wie sie von Aristoteles richtig beschrieben wurde, schafft gerade jenen Spielraum, in welchem dieses Gleiten zwischen Wissensbestimmung <sup>und</sup> Zufälligkeit sich ohne die Einheit und Individualität der Gegenstände zerlegen zu müssen, sich ungestört entfalten kann. Gerade jene "Primitivität" der Kategorie der Inhärenz, die die Wissenschaft dazu zwingt, über sie hinauszugehen, macht sie zu einem der geeigneten Ausgangspunkte für die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Werfen wir einen kurzen Blick auf diese Notwendigkeit des Zufalls im Begriff der gesellschaftlichen Persönlichkeit des Menschen; da diese das - freilich oft ohne klares Bewusstsein gebrauchte - "Modell" für die künstlerische Darstellungsweise überhaupt bildet, ist mit ihrer Analyse auch das Grundprinzip der ästhetischen Gegenständlichkeit bestimmt. ~~Marxxxx~~ Bei Marx finden wir ausführliche Darlegungen über ein in dieser Hinsicht ausschlaggebendes Verhältnis, über das von Individuum und Klasse in der kapitalistischen Gesellschaft. Ganz allgemein wird dabei festgehalten, dass es sich in der Geschichte stets um Gemeinschaften handelt, & "der diese Individuen nur als Durchschnittsindividuen angehört<sup>en</sup>." In der kapitalistischen Gesellschaft erfährt dieses Verhältnis eine Steigerung ins Qualitative: "...im Lauf der historischen Entwicklung und gerade durch die innerhalb der Teilung der Arbeit unvermeidliche Verselbständigung der gesellschaftlichen Verhältnisse tritt ein Unterschied heraus zwischen dem Leben jedes Individuums, soweit es persönlich ist, und insofern es unter irgendeinen Zweig der Arbeit und die dazu gehörigen Bedingungen subsumiert ist."<sup>3)</sup>

In dieser Gesellschaft tritt daher eine neue - illusorische - Vorstellung der Freiheit der Individuen hervor, "weil ihnen ihre Lebensbedingungen zufällig sind."<sup>3)</sup> So bringt die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung auf diesem Gebiet ins Qualitative



gesteigerte Unterschiede hervor, die für die künstlerische Praxis und für die theoretische Auffassung des Ästhetischen bedeutungsvoll geworden sind. Jedoch die fundamentale dialektische Situation, nämlich die objektiv begründete Widersprüchlichkeit - mag sie oft noch so stark <sup>my</sup> latent <sup>verharmen</sup> bleiben - zwischen konkreter Persönlichkeit und klassenmässigen Durchschnittsindividuum bleibt in jedem Wandel der Gesellschaft bestehen. Da jedes Individuum seinem Wesen nach verschiedenen überindividuellen Gemeinschaften /Stamm, Familie, Stand, Nation, Klasse etc./ angehört, da die in diesen Verschiedenheiten obwaltende Widersprüchlichkeit - seit dem Austritt aus dem Urkommunismus - wenn auch latenter Weise immer wirksam ist, da auch bei äusserster Zuspitzung solcher Widersprüche die Einheit der Individualität des Menschen in der Kunst nicht aufgehoben werden kann, entsteht für die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit das unabwendbare Problem: diese Einheit der Widersprüche als sinnlich-sinnfällige Einheit darzustellen. Schon hier zeigt sich eine andere Seite der Wichtigkeit, die der Kategorie der Inhärenz in der ästhetischen Sphäre zukommt, nämlich ihre enge Verbundenheit mit der Substantialität. Das entscheidende Moment in der aufbewahrenden Aufhebung der Zufälligkeit im Ästhetischen ist das Beharren der Substanz, einerlei ob es sich um eine menschliche Gestalt oder um eine dinghafte Gegenständlichkeit handelt.

Hier wird nochmals der Gegensatz zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Widerspiegelung in der wahrheitsgemässen Abbildung derselben Wirklichkeit deutlich sichtbar. Für die Wissenschaft ist diese Einheit in bestimmtem Sinne ein Grenzbegriff. D.h. die Einheit der Individualität soll nach einer genauen Analyse der einzelnen Beziehungskomponenten und ihrer Wechselwirkung untereinander als ihr jeweils konkreter Kreuzungspunkt, je nach dem Erkenntnisziel der betreffenden Wissenschaft, in Erscheinung treten. Für die Kunst dagegen ist diese Einheit das A und O der Weltgestaltung; darum ist die Substantialität hier so wichtig. Eben deshalb dürfen alle objektiven Mächte des Lebens - deren wahrheitsgemässe Schilderung freilich an sich ebenso bedeutsam ist, wie das Persönliche - nur in Personen, in deren persönlichen Eigenschaften, in den Beziehungen eines konkreten Menschen zu einem ebenso konkreten anderen etc. verkörpert, als organische Bestandteile einheitlicher Individuen dargestellt werden. Das ist weitgehend die Methode auch der antiken Geschichtsschreibung, die darum der Kunst vielfach näher stand, als der Wissenschaft. Es wäre interessant zu analysieren, welche Rolle dabei die Unentwickelt-



heit in der Erkenntnis der objektiven Mächte des gesellschaftlichen Lebens und das noch mangelnde Bewusstsein über ihre ~~Benutzbarkeit~~ Objektivität und soziale Beschaffenheit gespielt hat. Wo dieses Prinzip aufhört das herrschende zu sein, entsteht - ästhetisch angesehen - eine die Gestaltung sprengende Fetischisierung, wie in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in welcher als selbständig betrachtete objektive Mächte des Lebens, wie Milieu oder Vererbung zu solchen lebenszerstörenden Fetischen erstarren.

So erlangt die Kategorie der Inhärenz ihre primäre Funktion in der ästhetischen Widerspiegelung: diese Einheit der gestalteten Menschen sinnfällig zum Ausdruck zu bringen und dabei ihr Eingebundenheit in umfassender gesellschaftliche Gruppen oder Zusammenhänge in den richtigen Proportionen - sowohl objektiv wie in Bezug auf die individuellen Charaktere - abzubilden; d.h. so, dass dieses Einfügen in solche Ordnungen das individuelle Leben

der Einzelpersönlichkeit nicht abschwäche, sondern intensiviere. Gerade die Inhärenz drückt ein solches Verhältnis aus. Ein Mensch wird also nicht von seinem "Milieu" als einer äusseren Macht kausal beeinflusst oder gar restlos bestimmt, vielmehr nimmt seine wesentliche individuelle Existenz teil an einer solchen höheren gesellschaftlichen Ordnung / oder an mehreren / und dieses Teilhaben bildet ein wesentliches, oft schlechthin entscheidendes Moment des Kerns, der Substanz seiner Persönlichkeit. Aber dieses Verhältnis ist relativ, umkehrbar, und darin äussert sich eine entscheidende Modifikation, die von der ästhetischen Widerspiegelung an der Kategorie der Inhärenz vollzogen wird. In der an sich seienden Wirklichkeit kann natürlich das Verhältnis von Substanz und Akzidenz nie umkehrbar sein; mag die Auffassung von der Substanz oft ein Auf-den-Kopf-stellen der wahren Verhältnisse sein, die Setzung - wahr oder falsch - schafft hier doch eine stabile Hierarchie, die vom entwickelteren Denken <sup>zwar</sup> sachlich überwunden, jedoch stets ~~von~~ von einer Setzung ähnlicher Struktur abgelöst werden kann. Der anthropomorphisierende, anthropozentrische Charakter der ästhetischen Widerspiegelung schafft dagegen eine qualitativ stark modifizierte Struktur. Einerlei, wie der Künstler die objektive Wirklichkeit auffasst und in ihr - setzungsnotwendig - eine absolute Substanz vorfindet, das Wesen der ästhetischen Widerspiegelung zwingt ihn dazu, auch im Menschen selbst eine Substanz zu entdecken und zu setzen, um alles, was mit ihm in Verbindung steht, was ihn und sein Schicksal

V. dynamische



bestimmt, als dessen Akzidenzen aufzufassen. Dadurch entsteht jedoch in der ästhetischen A<sub>b</sub>bildung kein antagonistischer Dualismus oder Pluralismus von Substanzen, wie dies in einzelnen Weltanschauungen vorkommt; es handelt sich im G<sub>e</sub>genteil um eine permanente dynamische Relativierung von Substanz und Akzidenz. Den Untergrund und Hintergrund des W<sub>e</sub>rks als Totalität muss selbstredend die objektive Substanz der Wirklichkeit selbst ausmachen; versteht sich in jener Spiegelung und Fassung, die dem Künstler seine Zeit, sein Volk, seine Klasse, seine Persönlichkeit vorschreiben. So weit würde kein wesentlicher Unterschied zwischen dem W<sub>e</sub>ltbild eines Künstlers und eines Philosophen bestehen. Indem aber jenes <sup>f</sup> Menschen oder wenigstens Menschliches gestaltet, kehrt sich dieses V<sub>e</sub>rhältnis um: der Kern des Menschen /des Menschlichen/ wird zur Substanz; es ist weniger er, der an der objektiven Substanzialität teil hat, <sup>hier</sup> inhäriert, ~~als~~ vielmehr diese erscheint als an seinem in sich selbst begründeten Menschsein inhärierend, ihrer teilhaftig. Und es muss wiederholt werden, diese beiden Aspekte der Substanzialität stehen einander nicht antinomisch gegenüber, wie das gute und das Schlechte W<sub>e</sub>ltprinzip in dualistischen Weltanschauungen, sondern es entsteht im Kunstwerk ein Schaukeln zwischen beiden Aspekten von Substanzialität und Inhärenz der Akzidenzen, wodurch die Totalität, in welcher die objektive Substanz die herrschende ist, etwas Schwebendes erhält, die bewegte Reichhaltigkeit, die lebendige Widersprüchlichkeit der auf den Menschen bezogenen W<sub>e</sub>lt, die gerade dadurch zur eigenen W<sub>e</sub>lt des Menschen, zu einer ihm angemessenen W<sub>e</sub>lt wird. Die k<sub>a</sub>tegorielle Analyse versetzt unsere früheren D<sub>a</sub>rlegungen über das homogene Medium in eine neue Beleuchtung. Hinter seiner formell vereinheitlichenden Funktion steht kategoriell die hier behandelte Einheit der Substanz; hinter ihrer bewegten R<sub>e</sub>lativierung von absoluter Einheit des Ganzen und Vollenständigen Sichausleben der einzelnen G<sub>e</sub>genständlichkeiten, die soeben beschriebene R<sub>e</sub>lativierung der Substanzialität.

Um diesen Gedanken klar auszudrücken, haben wir jenes V<sub>e</sub>rhältnis, dass wir das Relative an der Substanzialität genannt haben, notgedrungen etwas vereinfacht. Der aufmerksame L<sub>e</sub>ser wird sicher bemerkt haben, dass unsere Betrachtungen nicht bloss zwei Substanzialitäten in ihren W<sub>e</sub>chselbeziehungen umreißen, sondern jede von ihnen bildet nur den Endpol einer K<sub>e</sub>tte, die aus lauter solchen substanzartigen, untereinander ebenfalls relativierten Substanz-Akzidenz-Verhältnissen besteht. War ja das H<sub>a</sub>uptziel bei unserer Einführung der Kategorie der Inhärenz in die Analyse der „ästhetischen Wider-



spiegelung gerade der Versuch, das gestaltungsmässige Verhältnis von Individuum und gesellschaftlicher Ordnung /Klasse, Nation etc./ begreiflich zu machen. Die Vereinfachung, die wir in unserem bisherigen Erörterungen vollzogen haben, war deshalb das vorläufige Unerwähntlassen der Tatsache, dass in der ästhetischen Widerspiegelung die beiden Verhältnispaaire: Substanz-Akzidenz und Wesen-Erscheinung ineinander übergehen und zu einer dialektisch-widerspruchsvollen Einheit konvergieren. Auch diese Konvergenz ist <sup>durchaus</sup> keine "Erfindung", ~~die etwa das ästhetischen Widerspiegeln machen würde~~, sie ist vielmehr ebenfalls eine Tatsache des Lebens, in welcher Substanz und Wesen, Akzidenz und Erscheinung einander stark angenähert erscheinen. Das philosophische Denken muss hier eine mehr oder weniger scharfe Differenzierung hervorbringen. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, Geschichte und Methodologie dieses Problems auch nur andeutend darzulegen. Nur so viel sei bemerkt, dass viele scharfe Differenzierungen bei diesen Kategorien aus Bedürfnissen des philosophischen Idealismus entstanden sind, der sehr stark daran interessiert ist, z. B. zwischen Substanz und Wesen eine tief trennende Kluft aufzureissen. Andere philosophische Strömungen, die etwa das Wesen subjektivieren, der Substanz eine von dem übrigen Kosmos abgetrennte Seinswürde verleihen, seien - ohne <sup>ge</sup>Pränotation der Vollständigkeit - nur kurz erwähnt. Dazu kommen notwendige methodologische Erwägungen, indem das Denken beide Gegenüberstellungen von verschiedenen Aspekten aus vollzieht, und die dabei gewonnenen Unterschiede können auch sachlich wertvolle Ergebnisse liefern etc. Dass im Alltagsleben eine spontane Konvergenz dieser Kategorien vorhanden ist, muss nochmals erwähnt werden, wenn dort auch bloss in den seltensten Fällen ein einigermaßen klares Bewusstsein über ihre Beschaffenheit aufzutreten pflegt. ~~Darüber~~ Darin und in der magischen Objektivation solcher Widerspiegelungen steckt zweifellos die Wurzel der - dem Wesen der Sache nach, also künstlerisch - bewussten Konvergenz dieser Kategorien in der ästhetischen Widerspiegelung.

Wenn wir an den oft hervorgehobenen naiven Materialismus der künstlerischen Attitüde zur Wirklichkeit denken, so müssen wir bemerken, dass darin stets die Wertbegriffe einen Seinscharakter besitzen. Wo Konflikte, Kollisionen auftreten, kämpft stets eine Wirklichkeit gegen die andere, nicht bloss ein Wertbewusstsein gegen etwas Seinhaftes, wie in der idealistischen Philosophie. Dass bei den verschiedensten Dichtern von der Hexenszene in "Macbeth" über



Goethe und Dostoiowski bis zum "Faustus" von Thomas Mann die moralische Verführung eine menschlich-dämonische Verkörperung erhält, ist ein deutlicher Beweis dieses spontan künstlerischen Bedürfnisses. So wird mit instinktiver philosophischer Richtigkeit in der ästhetischen Widerspiegelung das Wesentliche als ein Sein höherer Ordnung, als ein seienderes Sein gefasst, und schon dies gibt dem Wesen, wie es in der ästhetischen Widerspiegelung figuriert, den Akzent von etwas Substanzielles<sup>m</sup>. Und umgekehrt: kein Künstler vermag ein Seiendes zu gestalten ohne ihm einen - positiv oder negativ wertbetonten - Charakter des Wesenhaften zu geben. Wenn seine Gestaltung sich der Substantialität zu bewegt, so nähert sich diese, oft bis zum Einswerden, dem Wesen. Dieser spontane Materialismus erhält eine Ergänzung und Verstärkung durch die spontane Dialektik in der ästhetischen Widerspiegelung. Im Denken war es Hegel vorbehalten, die Dialektik in der höheren Entfaltung des Seins /über Dasein etc. bis zur Wirklichkeit/ auszuarbeiten. Für die Kunst ist dies stets ~~immer~~ etwas spontan Selbstverständliches gewesen. Man denke nochmals an die Kollision. Wir haben gesehen, dass in ihnen stets Verkörperungen des Seins zusammenstossen, jedoch in der Gestaltung nie so, dass einfach das grössere quantitative Gewicht eines Seinsmoments über einen Moment eines gleichartigen Seins den Sieg davontragen würde. Immer kämpfen Seinsstufen nicht nur von verschiedener quantitativer Macht, sondern auch von verschiedener Seinshöhe, die natürlich von ihrer Wesensverbundenheit, Wesensdurchdrungenheit oder -enhöhltheit nicht zu trennen sind, miteinander, und jedes echte Kunstwerk gibt in der Gestaltung eine genau erlebbare Seinshierarchie. Diese fällt mit der quantitativen Macht sehr oft nicht zusammen und gerade das ist für den dialektischen Charakter der ästhetischen Widerspiegelung bezeichnend. /Dass diese Dialektik schon in den griechischen Tragödien oft, wie in der Orestie, in der Antigone eine historische ist, erhöht nur das Dialektische in ihr; eine Behandlung dieser Seite der Dialektik gehört nicht hierher. / Diese dialektische Abgestuftheit des Seins und des mit ihm eng verbundenen Wesens macht es erst möglich, das Teilhaben des Individuums an verschiedenen Ordnungen von verschiedener Existenz und Würde in seiner Persönlichkeit organisch zu verschmelzen, das Teilhaben zu einem Moment der inneren Wesenhaftigkeit zu verinnerlichen. Erst indem durch diese spontane Dialektik die ästhetische Widerspiegelung aus nichts anderem besteht, als aus solchen wesentlichen Beziehungen von Menschen zueinander und andererseits die gesellschaftlichen Formationen in den



Menschen als ihre tiefsten Leidenschaften erscheinen, kann die Kunst auch auf diesem Gebiet jede F<sub>e</sub>tischisierung entfernen und das G<sub>e</sub>sell-schaftliche in freudige und leidvolle, in positiv oder negativ we-sentliche menschliche B<sub>e</sub>ziehungen auflösen.

Damit sind wir von einer anderen S<sub>e</sub>ite wieder bei der Phi-losophie des D<sub>e</sub>tails in der Kunst angelangt. Ihre vollständige B<sub>e</sub>-handlung wird erst im zweiten B<sub>a</sub>nde <sup>Teil</sup> möglich, wo in der Analyse der Struktur des Kunstwerks die Kategorie der Totalität das Problem des Ganzen und der Teile in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Aber die Konvergenz von Substanz und W<sub>e</sub>sen muss auch noch vom Aspekt der von Akzidenz und E<sub>r</sub>scheinung ins Auge gefasst werden und es ist ohne weiteres klar, dass damit das Problem der <sup>des</sup> künstlerischen D<sub>e</sub>-tails sehr nahe berührt wird. Auch im Leben kann jede Gegenständlich-keit und jede Beziehung von Objekten unmittelbar ~~xxx~~ nur von den

Details her erfasst werden. Schon hier, insbesondere in der Arbeit, aber nicht bloss in ihr /man denke etwa an die Menschenkenntnis im Verkehr der Menschen untereinander/ muss sofort eine scharfe S<sub>c</sub>heidung zwischen mehr oder weniger bloss zufälligen D<sub>e</sub>tails gemacht werden und zwischen solchen, die ihrerseits mehr oder weniger deutlich auf die wahre Beschaffenheit des betreffenden Gegenstandes etc. hinweisen,

die für dessen Beschaffenheit <sup>kenn</sup> ~~gekenn~~zeichnend, symptomatisch sind. Ist diese Unterscheidung im Leben zumeist empiristischen Charakters und darum grossen Schwankungen unterworfen, so entsteht für die wissen-schaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit - und als Übergang <sup>zu</sup> in ihr schon für die Arbeit - die Notwendigkeit einer sehr genauen, möglichst systematischen Sichtung, um die Details, die nur transi-torisch, flüchtig, zufällig auftauchen von jenen abzusondern, deren Vorkommen mit dem W<sub>e</sub>sen der S<sub>c</sub>he in V<sub>e</sub>rbindung steht. Es gehört naturgemäss dazu, dass das F<sub>e</sub>ststellen des blossen Zusammenauftreten nicht genügt, dass auch dessen kausale Gründe möglichst vollständig erforscht werden müssen. Abstrakt angesehen geht auch in der ästhe-tischen Widerspiegelung ein ähnliches Unterscheiden vor sich. Es schlägt jedoch in doppelter Hinsicht völlig andere Wege ein, als die wissenschaftliche: einerseits ist die Auswahl viel strenger und zugleich endgültiger, denn alles, was sich vom G<sub>e</sub>staltungsziel aus nicht als notwendig erweist, scheidet völlig aus der "W<sub>e</sub>lt" des Kunstwerks aus, andererseits will die G<sub>e</sub>staltung den Anschein des Lebens erwecken, d.h. die mit grösster Sorgfalt gesichteten Details sollen so dargebracht, so gruppiert etc. werden, dass ~~xxx~~ in ihnen

Tenger



zugleich die Wahllosigkeit des Lebens mit allen seinen Zufälligkeiten zum Ausdruck gelange. Dass diese innig verschlungene Doppeltendenz sich in verschiedenen Kunstarten, Stilen, bei verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten verschiedenweise durchsetzt, ändert nichts daran, dass sie in dieser Allgemeinheit das Prinzip einer jeden künstlerischen Wiedergabe des Details bildet.

Auch darin äussert sich der spontane Materialismus und die spontane Dialektik der künstlerischen Praxis. Denn philosophisch ausgedrückt bedeutet sie eine Bejahung der Objektivität der Erscheinung, zugleich mit der der Objektivität des Wesens ~~unter~~ unter notwendiger widerspruchsvoller Verbundenheit beider miteinander. Die strenge Auswahl der Details wiederum ist eine der wirksamsten Verkörperungen jener Angemessenheit der Kunst an die tiefsten Lebensbedürfnisse der Menschheit, von der bereits wiederholt die Rede war. Auch hier zeigt sich deren spezifische Beschaffenheit, darin, dass das Kunstwerk den Phänomenen des Lebens ihre brutale Faktizität, ihre leere Zufälligkeit nimmt, dass von ihr gestaltete Stück Wirklichkeit sich nicht nur formell zu einem Ganzen abrundet, sondern als Voraussetzung dieser Tendenz die dargestellten Phänomene als organische Bestandteile eines sinnvollen Zusammenhangs hinstellt. Dass diese Sinnerfüllung nicht einfach mit einem Zufriedenstellen hedonistischer Wünsche identisch ist, haben wir bereits gezeigt. Hier ist nun die Konvergenz der Inhärenz mit der Dialektik der Erscheinungen handgreiflich fassbar. Der Zweifel an ihrer Objektivität entsteht eben in den meisten Fällen infolge ihres flüchtigen, transitorischen, unfesten, oft unzusammenhängenden Charakters, was Hegel so ausdrückt, dass die Erscheinung in ihrem Verhältnis zum Wesen sich unmittelbar als Schein darstellt und deswegen das "Moment des Nichtdaseins" in sich enthält.<sup>9)</sup> Die innere Dialektik von Erscheinung und Wesen treibt von diesem bloss unmittelbaren Ausgangspunkt zum Offenbarwerden der innig verbundenen Objektivität beider. Diesen Weg geht auch die abbildende subjektive Dialektik der Wissenschaft. Die künstlerische Praxis ist letzten Endes in tiefer Übereinstimmung mit dieser Schöpfung und ihrer Widerspiegelung durch die Wissenschaft, ihre Methode ist aber eine abkürzende und konzentrierende. Dies hat, wie wir gezeigt haben, schon Aristoteles bei der Behandlung von Enthymem und Schluss, von Paradeigma und Induktion festgestellt. Bei den Details liegt die Kürzung und Konzentration in der Auswahl der nur wesentlichen, direkt auf das Wesen hinweisenden, zusammen mit einer Darstellungsweise,



die das Aufgelockerte und Unfixierte der normalen Erscheinungswelt als unmittelbare Oberfläche festhält. Jedes echt künstlerische Detail ist also eine widerspruchsvolle Einheit von Wesen und Erscheinung und enthält in sich in intensiver Weise alle dialektischen Bestimmungen und Verhältnisse, die in der objektiven Wirklichkeit in extensiver Unendlichkeit zum Vorschein kommen. Es ist also nicht wirklich, ist überwirklich, indem es objektiv-sachlich eine so enge und eindeutige Verbundenheit von Wesen und Erscheinung zeigt, die in der Wirklichkeit nur als äusserst seltener Grenzfall vorkommen kann; es hat aber den Anschein einer vollkommenen Wirklichkeit, indem seine Erscheinungsweise die der objektiven Wirklichkeit aufbewahrt.

Dieser Anschein steigert sich noch dadurch, dass die Details in einem echten Kunstwerk zwar ausnahmslos diese enge und strenge Wesensbezogenheit besitzen, untereinander aber sich keineswegs auf der gleichen Ebene der Bedeutsamkeit befinden. Zwischen ihnen besteht eine genaue Anordnung in Bezug auf Wesensnähe und Intensität im blitzartigen aber zugleich tiefen und umfassenden Aufdecken des Wesens. Die Details widerspiegeln also nicht nur einzeln die Struktur von Wesen und Erscheinung in der objektiven Wirklichkeit, sondern tun es auch in ihrer Verschiedenheit innerhalb dieses einheitlichen Niveaus. Sie sind voneinander an Stabilität oder Flüchtigkeit, an Festigkeit oder Lockerheit etc. ausserordentlich unterschieden. In der Bewegtheit dieser Differenzierung erscheint nun ihr Einheitspunkt, das Wesen, nicht mehr als statisches Zentrum, sondern als bewegende und besetzte Substanz.

Eine bewegende und bewegte Substanz: das ist vielleicht der allgemeinste Ausdruck dafür, was die Widerspiegelung der Wirklichkeit im Kunstwerk evokativ hervorruft. Wir haben schon im anderen Zusammenhange auf diese Einheitliche, dem ganzen Werk zu Grunde liegende, die Qualität der Gegenständlichkeit eines jeden Teilganzen in ihm bestimmende Substanz hingewiesen, auch darauf, dass in zeitlich ablaufenden Einheiten etwa Intonation oder Exposition die wichtige Funktion haben, im Hörer jenes Qualitätserlebnis zu erwecken, durch welches er in die Lage versetzt wird, die einheitliche Substanz des Werks in sich aufzunehmen. Es ist klar, dass jedem Detail im Entstehen und Evokativwerden dieser einheitlichen Substanz eine genau bestimmte Rolle zugeteilt ist, dass die obenerwähnte Hierarchie der Details nicht bloss in deren Beziehung zum jeweiligen konkreten Wesen besteht, sondern - freilich untrennbar davon - als Glied eines



Leitens, durch welche diese Substanz zuerst als Gesamteindruck oder einleitende Stimmung, dann als entfalteter Gehalt und Formkomplex des Werks aufgenommen werden kann. Diese Stellung in der Reihe der leitenden Momente konkretisiert erst Auswahl, Betonung und Rangordnung der Details; sie haben isoliert genommen gar keinen Wert, denn weder die Richtigkeit der Beobachtung, noch die an sich noch so vollendete Gefortymtheit kann sie dazu erheben. Erst indem <sup>sie</sup> am richtigen Ort das zur Entfaltungbringen, wozu sie für das Sichausleben und für das Offenbarwerden der Substanz des Ganzen vorherbestimmt sind, kann ihr Gelingen /oder Misslingen/ ernsthaft diskutiert werden. Diese einheitliche Substanz ist aber überall gegenwärtig und darum - in dieser Einheitlichkeit - nirgends <sup>st</sup> vorhanden; sie besteht gerade darin, dass die Gesamtheit der Details sich zu einer solchen Einheit zusammenfügt, abgetrennt von ihnen existiert sie überhaupt nicht.

Gerade hier tritt das Verhältnis Substanz-Akzidenz in der ästhetischen Widerspiegelung klar hervor, und die von uns hervorgehobene Konvergenz von Wesen und Substanz, von Erscheinung und Akzidenz erhält eine neue Beleuchtung. Es wird jetzt wohl nicht mehr paradox oder gekünstelt klingen, wenn wir beiden Details von einem Teilhaben an der Substanz sprechen, davon, dass sie deren Inhärenzen sind. Die Kategorie der Inhärenz durchdringt somit die Struktur des Kunstwerks in mannigfacher Weise: durch sie nimmt das Einzelne, ohne seine Individualität zu verlieren, an höheren Ordnungen teil; durch sie erscheinen diese Ordnungen entfetischisiert, als Beziehungen von Menschen, als Gegenstände, in die diese Beziehungen vermitteln; durch sie erhalten endlich die Details ihr Gewicht in der Komposition des Ganzen. Im Entstehen der ästhetischen Einheit des Mannigfaltigen des Kunstwerks, dessen Werkindividualität in der substantiellen Einheit von höchst individuellen und doch vereinheitlichten Gegenstandsindividualitäten besteht, kommt gerade der Kategorie der Inhärenz eine entscheidende Rolle zu. Wo sie fehlt, wo sie etwa durch bloss kausale Bedingtheiten oder durch bloss Wechselwirkungen ersetzt wird, verschwindet die lebendige Einheit des Kunstwerks und ihre evokative Macht sinkt, wie wir es früher nur noch allgemein angeuten konnten, zu einem blossen Erregen des inhaltlichen Interesses, zu einem blossen Fesseln herab, erfasst und erschüttert also nicht den Menschen ganz, um diese Erschütterung zu einem neuen Lebensgehalt des ins Alltagsleben zurückkehrenden ganzen Menschen



zu machen, sondern bleibt eine isolierte Anregung, welche er auch ohne jede Kunst hätte erhalten können.

IV.

Kausalität, Zufall und Notwendigkeit

Es wirkt vielleicht paradox für heutige Denkgewohnheiten, dass wir, um die Notwendigkeit, die die wichtigste Komponente dessen ist, was als Angemessenheit an die Bedürfnisse der Menschheit bezeichnet wurde, auf Kategorien wie Substantialität und Wesentlichkeit zurückzuführen trachteten, statt den normalen Gang dieser Gewohnheiten zu gehen und hier wie überall die Kausalität als alles entscheidende, ja allein Verbindungen herstellende Kategorie zu betrachten. Hier, wie sonst, ist es unmöglich eine Problemgeschichte dieser Kategorie in der Philosophie auch nur anzudeuten. Es muss der Hinweis genügen, dass grosse dialektische Denker, wie Hegel dieser denkerischen Sitte nie Konzessionen macht. In seinen Glossen zu Hegels Logik bemerkt Lenin mit Recht: "Wenn man bei Hegel über die Kausalität liest, so erscheint es auf den ersten Blick sonderbar, warum er sich bei diesem, bei den Kantianern so beliebten Thema so verhältnismässig wenig aufhielt. Warum? Nun, deshalb, weil für ihn die Kausalität nur eine von den Bestimmungen des universellen Zusammenhangs ist, den er schon früher in seiner ganzen Darlegung, weitaus tiefer und allseitiger erfasste, stets und von allen Anfang an diesen Zusammenhang, die wechselseitigen Übergänge etc.etc. unterstreichen." Die auf Hegel folgende bürgerliche Philosophie hat dann, schon mit Schopenhauer, die Kausalität in ihre kategorielle Alleinherrschaft wieder eingesetzt. Als Folge wurde eine - sich polarisierende - Fetischisierung fixiert. Den einen Pol bildet eine rein kausale, mechanische, fatalistische Auffassung der Notwendigkeit, den anderen, wo diese Art von Notwendigkeit geleugnet oder in Zweifel gezogen wird, eine Abart des Irrationalismus. In beiden Fällen wird das Wirklichkeitsbild fetischistisch entstellt. Im ersten, weil darin jede Grenze zwischen <sup>n</sup>Notwendig und <sup>z</sup>Zufällig niedergerissen wird, da ja abstrakt angesehen auch jeder Zufall kausal bedingt ist. Im zweiten Fall wird mit dem Bezweifeln oder Leugnen der kausalen Determination ein jeder rationale Zusammenhang der Tatsachen in Frage gezogen: die Tore des Denkens sind für den Irrationalismus



weit geöffnet. Diese fetischistische Antinomik hat sich natürlich im Laufe der Geschichte in den verschiedensten Formen gezeigt, ohne jedoch diese Polarität je überwinden zu können.

Auch in dieser Frage hat die Kunstentwicklung die spontan dialektische und entfetischisierende Tendenz der ästhetischen Widerspiegelung deutlich gezeigt. Da in der Literatur das Problem der Kausalität die grösste und sichtbarste Rolle spielt, scheint es nützlich mit unseren Analysen hier einzusetzen und auf andere Künste erst dort zu sprechen zu kommen, wo die für sie spezifischen Kategorien hervortreten. Wenn von einer entfetischisierenden Tendenz der Literatur in dieser Hinsicht die Rede sein soll, so versteht es sich von selbst, dass diese keineswegs ein Leugnen, einen Versuch zur Eliminierung der Kausalität sich als Ziel setzen darf, denn das wäre ja nur der eine Pol der fetischistischen Antinomik, sondern bloss den, dieser Kategorie in der Totalität der ästhetisch widerspiegelten Welt die ihr zukommende Stelle zuzuweisen. Diesen Weg ist philosophisch auf Hegel gegangen. Nachdem er die "Nichtigkeit und Inhaltslosigkeit" jener Denkrichtungen kritisiert, die mit Möglichkeit und Wirklichkeit einen skolastischen Spuck treiben, sagt er zusammenfassend, es käme ~~xxx~~ an "auf die Totalität der Momente der Wirklichkeit, welche sich in ihrer Entfaltung als die Notwendigkeit erweist."<sup>2)</sup> Diese Beurteilung der Lage, nämlich die Totalität der Momente, kann auch für uns als Ausgangspunkt dienen, obwohl, wie wiederholt hervorgehoben, die Beschaffenheit der Totalität und der aus ihr folgenden konkreten Probleme in der ästhetischen Widerspiegelung eine eingehende Behandlung erst im zweiten <sup>Teil</sup> Band dieses Werkes, bei der Zergliederung der Struktur des Kunstwerks erfahren können. Immerhin intendiert die enge Konvergenz der verschiedenen Kategorien so stark auf die Totalität, dass wir, auch ohne ihre ausführliche Untersuchung mit dem Begriff der Totalität der Momente unsere gegenwärtigen Probleme zu erhellen imstande sein werden; umsomehr, als ja die Frage der intensiven Unendlichkeit der Momente schon wiederholt in unseren Betrachtungen einbezogen wurde.

Wenn wir uns nun den konkreten Problemen der Literatur zuwenden, so muss von der allgemein bekannten und nur ausnahmsweise nicht anerkannten Tatsache ausgegangen werden, dass die Literatur eine Widerspiegelung der Handlungen, Begebenheiten, der sie begleiten, von ihnen hervorgerufenen Gefühlen und Gefühle der Menschen in der Gesellschaft ist. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, dass



die Verbindung der Handlungen, Begebenheiten, Gefühle etc. unmittelbar, aber auch objektiv, kausalen Charakters ist. Es fragt sich bloss: ist sogar eine lückenlose kausale Verknüpfung zwischen diesen Bestandteilen eines Dichtwerks für dessen Vollendung als treue und evokative Widerspiegelung der Wirklichkeit ausreichend? Diese Frage hat die Ästhetik, vor allem die Dramaturgie seit langer Zeit beschäftigt, freilich ohne zumeist die philosophische Frage nach der Geltungsart der Kausalität in der Literatur direkt aufzuwerfen. Indirekt ist dieses Problem freilich oft fühlbar, so in Lessings kritischen Zergliederungen Corneilles oder Voltaires, so in Schillers Klagen über das Prosaische in der historisch strengen Motiviertheit des Wallenstein-Stoffes, so in zahlreichen Betrachtungen über die Rolle des Zufalls. Schelling war meines Wissens der erste, der für die Motivierung des Dramas diese Frage philosophisch stellte, wenn auch bei ihm nur die negative Seite, die Kritik der empirischen Kausalität, wie er sie bezeichnet, klar zum Ausdruck kommt. Er sagt:

"Da selbst alle empirische Notwendigkeit nur empirisch Notwendigkeit, an sich betrachtet aber Zufälligkeit ist, so kann die echte Tragödie auch nicht auf empirische Notwendigkeit gegründet ~~sein~~ sein.

Alles, was empirisch notwendig ist, ist, weil ein anderes ist, wodurch es möglich ist, aber dieses andere selbst ist ja nicht an sich notwendig, sondern wieder durch ein anderes. Die empirische Notwendigkeit würde aber die Zufälligkeit nicht aufheben. Diejenige Notwendigkeit, die in der Tragödie erscheint, kann demnach einzig absoluter Art und eine solche sein, die empirisch vielmehr unbegreiflich als begreiflich ist. Inwiefern selbst, um die Verstandesseite nicht zu vernachlässigen, eine empirische Notwendigkeit in der Aufeinanderfolge der Gegebenheiten eingeführt wird, muss diese doch selbst nicht wieder empirisch, sondern nur absolut begriffen werden können. Die empirische Notwendigkeit muss als Werkzeug der höheren

und absoluten erscheinen; sie muss nur dienen für die Erscheinung herbeizuführen, was in dieser schon geschehen ist." <sup>3)</sup> Der schwache Punkt in der Argumentation Schellings ist leicht einzusehen; es ist ein Appell an eine "absolute Kausalität", also ein Verschieben des Problems ~~in~~ ins Transzendente, damit eine bloße Verdoppelung der falschen Frage an Stelle einer wirklichen konkreten Antwort. Gesteigert wird diese Unzulänglichkeit dadurch, dass Schellings transzendente Scheinlösung ins Irrationalistische hinüberschillert, da sie für ihn "vielmehr unbegreiflich als begreiflich ist". Schellings Kompromiss, seine scheinbar absolute, aber doch bloss als



absolut hingestellte empirische Notwendigkeit weicht vor der eigentlichen Frage, vor der ästhetischen Rationalität /Notwendigkeit/ der Dichtwerke aus.

Immerhin stellt er richtig die Identität von empirischer Notwendigkeit und Zufälligkeit fest. Engels hat diese Identität in der objektiven Wirklichkeit mit humorvoller D<sub>r</sub>astik illustriert. Er zeigt, wie diese Art von Determinismus aus dem französischen Materialismus <sup>Von der Na-  
türwissenschaften</sup> Übergang, und weist später auch darauf hin, dass religiöse Konzeptionen, wie die von Augustinus oder Calvin ~~zum~~ auf selbe hinauslaufen: "Nach dieser Auffassung herrscht in der Natur nur die einfache direkte Notwendigkeit. Dass diese Erbsenschote fünf Erbsen enthält und nicht vier oder sechs ... dass mich vorige Nacht ein F<sub>l</sub>oh um vier Uhr morgens gebissen hat, und nicht um drei oder fünf, und zwar auf die rechte Schulter, nicht aber auf die linke Wade, alles das sind Tatsachen, die durch eine unverrückbare Verkettung von Ursache und Wirkung, durch eine unerschütterliche Notwendigkeit hervorgebracht sind, so zwar, dass bereits der Gasball, aus dem das Sonnensystem hervorging, derart angelegt war, dass diese Ergebnisse sich so und nicht anders zutragen mussten." Es ist klar, dass auf solche Weise das Verhältnis von Zufall und Notwendigkeit für die ästhetische Widerspiegelung vollständig vernichtet werden würde. Denn, wie bereits gezeigt wurde, besteht zwischen allen literarisch widerspiegelten Tatsachen eine Hierarchie. Wir haben über diesen im Zusammenhang mit den Kategorien Substanz-Akzidenz und Wesen-Erscheinung gesprochen, es bedarf jedoch keiner eingehenden Analyse, um zu sehen, dass diese ihrerseits aus zwangsläufigen Gründen der Komposition zu dem Gegensatzpaar Notwendigkeit-Zufälligkeit konvergieren, dass ihre Hierarchie auch dies ~~es~~ zum Inhalt haben muss. Diese hierarchische Forderung ist keineswegs formellen Charakters, es kommt in ihr im Gegenteil das Allerwesentlichste des dichterischen Gehalts zum Vorschein, nämlich das Bestreben, das Leben selbst im Zusammen seiner Kompliziertheit und Gesetzlichkeit treu abzubilden. Diese Treue besteht jedoch nur in der Beziehung der Totalität des Werks zu der Ganzheit des Lebens und diese muss, infolge des bereits oft hervorgehobenen Pluralismus der Kunstarten, immer innerhalb der Bedingungen eines bestimmten Genres betrachtet werden; erinnern wir uns an die Feststellung Schillers, der die Bestimmtheit des dargestellten Gegenstandes mit dem Genre, in welchem er auftritt, unzertrennlich verknüpft dachte. Der formellen Differenzierung der



Genre liegt aber eine Differenz des dichterischen Gehalts, der in ihm zum Ausdruck gelangenden Weltanschauung zu Grunde. Ohne hier auf die jetzt noch nicht zur Behandlung reife Differenzierung der Genre überhaupt näher eingehen zu können, muss kurz darauf hingewiesen werden, dass Lyrik, Dramatik und Epik schon durch ihre Formen etwas weltanschaulich äusserst verschiedenes bedeuten, und zwar schon in einer solchen Verallgemeinerungen, so dass es nicht sinnlos ist, von einer Weltanschauung des Dramas, des Romans etc. zu sprechen. / Die ungeheuren und primären Unterschiede der Zeiten, Ziele, Persönlichkeiten, Werke, sollen damit nicht abgeschwächt werden. / Wenn wir aber auf derart verallgemeinertem Niveau von Weltanschauungen der verschiedenen Genre sprechen, so stehen wir im Zentrum des jetzt zu behandelnden Problems. Denn diese Unterschiede zeigen sich am allerdeutlichsten darin, ~~xxxx~~ wie in jedem das Verhältnis von Notwendigkeit und Zufälligkeit konkret erfasst wird. Das Bild des Lebens in seiner Ganzheit kann ohne ein Evidentwerden seiner Notwendigkeit letzten Endes nicht zustandekommen. Es ist ebenfalls nicht zu verwirklichen, wenn es nicht auch jene Zufälle deutlich macht, in deren - unmittelbar, aber bloss unmittelbar + <sup>enden</sup> ~~scheinbaren~~ Chaos die konkrete Notwendigkeit sich konkret durchsetzt. Da nun die verschiedenen literarischen Genre gerade für lange Zeit stabile, unter sich verschiedene Aspekte dieser allgemeinen Konstellation geben, erscheint in jedem von ihnen diese Dialektik von Notwendigkeit und Zufälligkeit in verschiedener Form. Aber irgendwie erscheint sie in jedem dennoch. Und darum muss es für die Literatur eine Methode geben, das fetischistische Gleichsetzen von notwendig und zufällig beiseitezuschieben, <sup>um</sup> ~~und~~ - einerlei auf welcher Stufe der Bewusstheit - zugleich ihr dialektisches Ineinander und Auseinander Gestalt werden zu lassen.

Es ist also ein ästhetisches Kriterium nötig, das in einer lückenlosen Kausalkette die Notwendigkeit, in einer ~~anderen~~ <sup>anderen</sup>, ebenso lückenlosen, die Zufälligkeit aufweisen. Ja für ein richtiges Kriterium ist die ~~blosse~~ <sup>+</sup> Zweiteilung in notwendig und zufällig bei weitem nicht ausreichend; es muss <sup>t</sup> ~~fähig~~ <sup>sein</sup>, die unendlich vielen Abstufungen und Übergänge deutlich zu machen, die in der Wirklichkeit in diesem Verhältnis wirksam sind, die in der Kunst selbstredend sich noch deutlicher offenbaren müssen. Formell angesehen ergibt natürlich die Totalität des jeweiligen Kunstwerks /und die seiner Kunstart/ dieses Kriterium, denn jedes Werk reproduziert ja einen konkreten Lebenszusammenhang, einen konkreten Lebensprozess und dessen Eigenarten, wobei



der G<sub>e</sub>halt darüber entscheidet, was in ihm als notwendig, was als zufällig zu gelten hat. Diese Bestimmung - in ihrer so allgemeinen Fassung - könnte aber ohne sofortige Konkretisierung leicht in einen Widersinn oder in eine formalistische Leere umschlagen. Denn andererseits hängt es nicht vom subjektiven B<sub>e</sub>lieben des Dichters ab, was er als notwendig, was er als zufällig auffassen möchte. D<sub>a</sub> sein W<sub>e</sub>rk die Widerspiegelung der Wirklichkeit von einem A<sub>s</sub>pekte aus ist, den der Lebensprozess objektiv darbietet, ist er bei S<sub>t</sub>rafe des Misslingens in der G<sub>e</sub>staltung - an die grossen Linie<sup>n</sup> der objektiven Entwicklung selbst gebunden; dass diese ihm einen weiten Spielraum der Auswahl und der Auslegung darbieten, hebt diese Bindung keineswegs auf. Andererseits und innerhalb des eben bezeichneten Spielraums muss sich die Totalität des jeweiligen W<sub>e</sub>rks inhaltlich wie  
4 | kategorial weiter konkretisieren, um als Kriterium in der richtigen W<sub>e</sub>ise wirksam werden zu können. Dies geschieht auf der von uns bereits bezeichneten Linie der Substantialität. In der konkreten Totalität eines jeden W<sub>e</sub>rks entsteht eine einheitliche, alle seine P<sub>o</sub>te<sup>n</sup> durchdringende Substanz, innerhalb deren Homogenität alle Personen, B<sub>e</sub>ziehungen, Gegenstände etc. ihre spezifische Substanz erhalten. Dieser Komplex der Substanz, teilhabend an dem fundamentalen Ganzen ergibt nun das Kriterium für den Charakter der überall durchlaufenden Kausalketten.

Das erhält schon für den ersten Anblick etwas sehr wichtiges: jene Kausalverbindungen, die geeignet sind, die Substanz einer Gestalt klarer hervortreten zu lassen oder gar ihre innere Entfaltung, ihren Gang zur S<sub>e</sub>lbsterfüllung zu fördern, verlieren dadurch den Charakter der blossen, nackten Zufälligkeit. D.h. an sich bleiben sie, was sie sind, sie stehen jedoch infolge dieser ihrer Funktion innerhalb der Dynamik der Totalität, nicht mehr in einem antagonistischen Widerspruch zur Notwendigkeit, die sich in der Komposition des G<sub>a</sub>nzen äussert. Die Aufgabe des Dichters besteht also nicht darin, durch sorgfältige Motivierung den zufälligen Charakter solcher Kausalverbindungen abzuschwächen oder gar aufzuheben; die Rolle, die sie auf einer E<sub>t</sub>appe der Komposition in dieser Hinsicht spielen, reicht für ihre eben geschilderte Aufhebung aus; und ein Mehr als diese blossen Tatsache, in all ihrer Zufälligkeit, ist eine Belastung, keine Hilfe. Darum ist es ein Wesenszeichen grosser, am Lebensgehalt reicher und tiefer Dichter, dass sie mit souveräner Unbekümmertheit derartige Zufälle handhaben. Man denke an Tolstois



"Krieg und Friede<sup>n</sup>". Als der schwer verwundete Andrei Bolkonski auf den Operationstisch gelegt wird, sieht er im selben Zimmer Anatol Kuragin, seinen Rivalen, den Zerstörer seines Lebensglücks, dem gerade ein Bein amputiert wird. Dieses zeitliche und örtliche Zusammentreffen ist an sich ein brutaler Zufall. Dieser sein Charakter wird aber dadurch - und nur dadurch - aufgehoben, dass der Anblick Kuragins den Anfang jener letzten Reinigungskrise Bolkonskis auslöst, die den eigentlichen dichterischen Gehalt des folgenden Teiles ausmacht. Indem die Gegenwart Kuragins zu einem solchen auslösenden Anlass reduziert wird, hebt sich hier dichterisch der Gegensatz von Notwendigkeit und Zufall auf. Tolstoi schreckt aber auf dem menschlich und dichterisch notwendigen letzten Entwicklungsweg Andrej Bolkonskis auch vor dem Heranziehen weiterer Zufälle nicht zurück: bei seinem Transport ins Hinterland wird Bolkonski - zufällig - gerade ins Haus der Rostows getragen, und zwar - zufällig - gerade damals, als diese sich zur Abfahrt rüsten. Das ist wieder zur Kulmination, zur endgültigen Klärung der Beziehungen von Andrej Bolkonski und Natascha Rostowa dichterisch notwendig. Indem nun Tolstoi auf diesem Weg den Leser zur endgültigen Klärung des Verhältnisses zweier entscheidender Hauptfiguren führt, indem die hier entstehende Katabasis zu einem wichtigen Moment der endgültigen Perspektive des ganzen Werkes wird, stehen diese /und andere mit derselben Souveränität mobilisierten/ Zufälligkeiten dichterisch in keinerlei antagonistischem Verhältnis mehr zur historisch-menschlichen Notwendigkeit, die aus der Totalität des Werks ausstrahlt. Im Gegenteil: gerade solche Zufälle nehmen dieser Notwendigkeit alles Kalte und Konstruierte, verleihen ihr die Wärme einer Lebensnähe, einer Abbildung des gesamten Lebensprozesses mit seiner Verwirrtheit in den Einzelheiten, mit seiner Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit als Ganzes, aber nur als Ganzes.

Wir mussten dieses Beispiel etwas ausführlicher zerlegen, damit deutlich sichtbar werde: es ist gerade die Substantialität des ganzen Werks und in ihm die Beschaffenheit der einzelnen Substanzen, die als Auswahlprinzip, als Kriterium im Widerstreit von Notwendigkeit und Zufälligkeit die Entscheidung fällen. Um diese Lage besser zu klären, muss aber die Beziehung zwischen Substantialität, und zwar sowohl im Ganzen wie in den Teilen, und zwischen Kausalität auch in ihren höchsten Formen als Gesetzlichkeit noch konkreter erfasst werden. Eine wichtige Tendenz zur Entfetischisierung im Ästhetischen besteht darin, dass keine Gesetzlichkeit in ihrer reinen, an sich



seienden Objektivität in der Kunst zur Darstellung gelangt; "das Gesetz, wonach du angetreten", sagt Goethe, und darin ist die <sup>in</sup> immer neuen Aspekten erscheinende Doppelseitigkeit der ästhetischen Widerspiegelung klar ausgedrückt. Nämlich einerseits, dass Inhalt, Form, Geltungsarten, etc. des objektiven Gesetzes restlos aufbewahrt bleiben, da ja im Ästhetischen dieselbe <sup>Wichtigkeit</sup> ~~Wichtigkeit~~ mit dem Anspruch auf Treue widerspiegelt wird, wie in allen Sphären des menschlichen Daseins. Andererseits wird jedes Gesetz ~~furcht~~ <sup>auch</sup> auf den Menschen, auf die menschlichen Verhältnisse, auf die diese vermittelnden Gegenstände bezogen, d.h. das annähernd richtig reproduzierte Gesetz erscheint nicht in seinem gesamten objektiven Umkreis, in seinen gesamten objektiven Verzweigungen etc. - darauf ist das Interesse der wissenschaftlichen Widerspiegelung gerichtet - sondern es wird als wirkende Macht in die Welt der menschlichen Schicksale einverleibt, es kommt aus ihm nur so viel und nur auf solche Weise zum Ausdruck, wieviel in deren immanenten Dialektik entscheidend wird, und wie diese entscheidende Rolle <sup>geschaffen</sup> ~~geschaffen~~ ist.

Wie überall, wo wir derartige methodologische Abweichungen der ästhetischen Widerspiegelung von der wissenschaftlichen beobachten, <sup>offenbart sich</sup> ~~offenbart sich~~ auch hier, ~~dass darin~~ <sup>enthalten ist</sup>, vielmehr ~~offenbart sich~~ stets eine wichtige Wahrheit des Lebens. Mit seiner spontanen Dialektik ist deshalb die ästhetische Widerspiegelung nicht selten in der Lage, wichtige dialektische Sachverhalte zum Ausdruck zu bringen, die die philosophische Reflexion über die Methodologie der Wissenschaften nur später zum Bewusstsein <sup>erhebt</sup> ~~erhebt~~. So auch im Fall der Gesetzlichkeit. Die allmähliche Entdeckung dieser Kategorie und insbesondere die der konkreten Gesetze war eine derart entscheidende Ereignisreihe in der Fortentwicklung der Menschheit, dass oft, sogar für längere Perioden, der Begriff des Gesetzes verabsolutiert /und damit zuweilen fetischisiert/ wurde; dass dagegen metaphysisch, irrationalistisch opponierende Strömungen dieses Fetischisierens, mit verkehrtem Vorzeichen, nur steigern, versteht sich für uns bereits von selbst. Auch hier ist es Hegels Verdienst gewesen mit der Fetischisierung des Gesetzesbegriffs denkerisch-dialektisch zu brechen. Für seine Auffassung ist "das Reich der Gesetze ... das ruhige Abbild der existierenden oder erscheinenden Welt." Diesem "ruhigen Inhalt" gegenüber hebt Hegel die Bedeutung hervor, die die Erscheinungswelt im Gegensatz zur "einfachen Identität" des Gesetzes besitzt. Sie hat denselben Inhalt, wie das Gesetz,



"aber sich im unruhigen Wechsel und als die Reflexion in Anderes darstellen<sup>d</sup>. Sie ist das Gesetz als die negative sich schlechthin verändernde Existenz, die Bewegung des Übergehens in das Entgegengesetzte, des sich Aufhebens und des Zurückgehens in die Einheit. Diese Seite der unruhigen Form oder Negativität enthält das Gesetz nicht; die Erscheinung ist daher gegen das Gesetz die Totalität, denn sie enthält das Gesetz, aber noch mehr, nämlich das Moment der sich selbst bewegenden Form." <sup>5)</sup>

Erst auf dieser Grundlage wird es für den dialektischen Materialismus möglich, die Gesetzmäßigkeit im Kontext der an sich seienden Welt und ihrer wissenschaftlichen Widerspiegelung in den richtigen Proportionen, entfetischisiert, aufzufassen. Das bedeutet unter keinen Umständen ein Unterschätzen der realen und erkenntnismässigen Bedeutung der Gesetze, selbst in Fällen, in denen ihre "reine" Verwirklichung theoretisch und praktisch gar nicht in Frage kommen kann. In einem Brief an Konrad Schmidt kommt Engels auf den Feudalismus zu sprechen. Er weist nach, dass dieser sich im Laufe der Geschichte nirgendwo und niemals in reiner Form verwirklicht hat, mit Ausnahme im "Eintagekönigsreich Jerusalem". Er fügt aber zugleich hinzu: "War diese Ordnung deswegen eine Fiktion, weil sie nur in Palestina eine kurzlebige Existenz in voller Klassizität zustandebrachte, und auch das nur grösstenteils - auf dem Papier?" <sup>6)</sup> Dieselbe Lage für die Erkenntnis untersucht Lenin vom Standpunkt der Geltungsart solcher "Reinheit"; in einem polemischen Kriegsaufsatz schreibt er: "'Reine' Erscheinungen gibt es weder in der Natur, noch in der Gesellschaft und kann es auch nicht geben, - das lehrt gerade die Marxsche Dialektik, und zwar zeigt sie uns, dass der Begriff der Reinheit selber eine gewisse Beschränktheit und Einseitigkeit der menschlichen Erkenntnis ist, die den Gegenstand nicht in seiner ganzen Kompliziertheit bis zu Ende erfasst." <sup>7)</sup>

Diese Einsicht in das reale dialektische Verhältnis vom Gesetz und Erscheinung, die sich die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit und ihr methodologisches Bewusstsein in der Philosophie durch ein Jahrtausendlanges Ringen mühsam erobert hat, ist für die spontane Dialektik der grossen Kunst von Anfang an etwas Selbstverständliches. Würde man Homer oder die griechischen Tragiker in Bezug auf das Abbilden dieser Beziehungen analysieren, so könnte man überall - natürlich ohne theoretische Begründung und sicher ohne theoretische Bewusstheit über die eigene Praxis -



dieses dialektische Verhältnis vorfindet. Dieses "sie wissen es nicht, aber sie tun es" darf uns aber auch hier nicht dazu verführen, bei diesem Tatbestand als bei einem der Vernunft unzugänglichen "je ne sais quoi" stehenzubleiben. Wir müssen vielmehr bestrebt sein, das, was die ästhetische Widerspiegelung in Kunstwerken realisiert, auf den Begriff zu bringen. Wir ~~müssen~~ müssen deshalb den bisher angeführten dialektischen Feststellungen noch eine hinzufügen. Hegel nennt im Anschluss an die früher zitierten Stellen das Gesetz die "positive Wesentlichkeit der Erscheinung" und versteht diese Bestimmung mit dem Zusatz, dass es "nur" dies sei. Daraus folgt nun für ~~xxx~~ ihn: "Das Gesetz ist daher wohl die wesentliche Form, aber noch nicht die in ihre Seiten als Inhalt reflektierte, reale Form.)" <sup>1)</sup> Aldies ~~xxx~~ gibt für uns einen doppelten Aspekt. Einerseits bestätigt sich nochmals, was wir im Anschluss an Hegel und Lenin dargelegt haben, dass die kausale Bestimmtheit der Dinge, Beziehungen und Ereignisse nur einen Teil der wahren Determinationen der Wirklichkeit bildet, dass sie also ihren wahren Sinn, ihre unverfälschte Bedeutung nur im totalen Zusammenhang der Inhalte und Formen erhalten kann. Andererseits muss die Hegelsche Feststellung, dass das Gesetz das Wesentliche der Erscheinung oder wie er an anderer Stelle derselben Ausführungen sagt, die wesentliche Erscheinung ist, unseren früheren Betrachtungen ~~nähergeführt~~ nähergeführt werden.

Wir haben <sup>früher</sup> ~~dort~~ über die Konvergenz von Substanz und Wesen in der ästhetischen Widerspiegelung gesprochen. Jetzt sehen wir, dass die Unterordnung der einzelnen Kausalketten unter die Substantialität, sei es des ganzen Werks, sei es <sup>seiner</sup> ~~der~~ eines Teiles dem Verhältnis der Gesetzmäßigkeit nicht nur nicht widerspricht, ~~xx~~ vielmehr eines seiner ausschlaggebenden Momente bestätigt. Denn das Gesetz als wesentliche Erscheinung /ästhetisch: "das Gesetz, wonach du angetreten"/ konvergiert seinem innersten objektiven Wesen nach sowohl den Kategorien Substantialität und Wesentlichkeit zu, wie es auch eine widersprüchliche, aber gerade darum unzertrennbare Beziehung zu den Erscheinungen hat, und diese damit als seinen eigenen inneren Gehalt besitzt.

So wird der Kausalität im künstlerisch gestalteten Weltbild der ästhetischen Widerspiegelung die ihr im Kontext der Wirklichkeit objektiv gebührende Stelle zugewiesen. Die wichtige Rolle, die in dieser Ordnung die Substantialität spielt, führt weg von jeder fetischistischen Erstarrung oder Verabsolutierung. Wir haben ja bereits darauf hingewiesen, dass die Konvergenz der Substanz zum Wesen /und



damit zum Gesetz / eventuelle Tendenzen zur Starrheit relativisierend aufzulösen geeignet ist, obwohl die in die ästhetische Abbildung eingehende Substantialität als solche innerhalb der jeweiligen konkreten Totalität ihren perennierenden Charakter bewahrt. Die Beweglichkeit, die hier entsteht, ist eine doppelte: erstens enthüllt sich die Substanz notwendigerweise nur allmählig, im Laufe jenes Prozesses, der den Inhalt der jeweiligen Dichtung ausmacht. Die Enthüllung kann aber unter Umständen eine sehr verwinkelte sein. Während in vielen Fällen es sich einfach darum handelt, dass ihre durch die Intonation stimmungshaft evozierten abstrakt-qualitativen Konturen sich Schritt zu Schritt mit realem Inhalt erfüllen, reicher und immer reicher an den ihnen inhärierenden Bestimmungen werden, kann es für andere, nicht minder zahlreiche Fälle gelten, dass die Enthüllung eine solche im wörtlichen Sinne ist, d.h. dass die als ersten Eindruck exponierte Substantialität als unwahre entlarvt und an ihre Stelle die wahre gesetzt wird. Dieses Schwanke n und Schweben kann auch eine deutliche Mitte, einen Übergang zur Bestätigung der Substantialität des Anfangs bilden / Todesfurchtszenen in "Prinz von Homburg"/. Damit ist der Übergang zum zweiten Typus gegeben, der durch die Richtung der Bewegtheit, durch die Entwickelbarkeit der Substanz charakterisiert ist; allerdings durch eine Entwicklung, die zugleich die Aufbewahrung und Höherbildung bestimmter grundlegenden Qualitäten der Substanz in sich enthält, ja gerade auf deren Festigkeit und Beharren begründet ist. Alle Kausalsetzungen, die derartige Enthüllungen oder Verwandlungen fördern oder hemmen, erhalten ihre Notwendigkeit oder Zufälligkeit aus der Art ihrer Verbundenheit mit dieser Hauptfrage; wie weit in ihnen selbst, immanent betrachtet, eine strenge Geschlossenheit oder der Schein einer lose-zufälligen Willkür sichtbar wird, ist für diese ihre Beschaffenheit etwas durchaus Sekundäres.

Dadurch, dass die Kausalität in der Welt der Dichtung an die ihre gebührende Stelle versetzt wird, sind jene Tendenzen zur Fetischisierung, die ihre Allein herrschaft im Leben und Wissenschaft verursachen können, überwindbar geworden. Die von Schelling und anderen geforderte tiefere Notwendigkeit als die der blossen Kausalketten lässt sich also ganz ohne Ausflüge in irgendeine Transzendenz oder Mystik verständlich machen. Im Gegenteil: gerade durch die kategorielle Ordnung der Lebensgehalte, die die Dichtung spontan, nur mit ästhetischer Bewusstheit anwendet, entsteht eine Notwendigkeit,



die den Zufall nicht ausschliesst, sondern in ~~ihrem~~ ihr Reich ein-  
verleibt; <sup>der</sup> deshalb die trockene, Inhumanität eines ~~die~~ immer ge-  
fassten Fatalismus völlig fernsteht, die die Wärme der Lebensnähe  
mit der Gegenwart grosser Zusammenhänge und Perspektiven vereinigt;  
die sich nicht mechanisch, sondern, wie Lenin zu sagen pflegt, mit  
einer Schläuheit durchsetzt und darum das Weltbild bereichert abbil-  
det. Gerade darum kann die entfetischisierende ~~Wissenschaft~~ W<sub>e</sub>sens-  
art der <sup>ech</sup>ten Dichtung zugleich mit der mechanischen Alleinherr-  
schaft der Kausalität, zugleich auch deren Gegenpol, den Irrationa-  
lismus spontan-unpolemisch überwinden. Alle diese Probleme der Ein-  
heitlichkeit und reichen Variiertheit des Gehalts drücken sich vom  
Standpunkt der stilistischen Einheitlichkeit der einzelnen Werke  
so aus, dass die Qualität der leitenden Zusammenhänge einen einheit-  
lichen, wenn auch freilich manches Auf und Ab in sich bergenden  
Rhythmus besitzt; Engmaschigkeit oder lose Verknüpftheit der jeweiligen  
Kausalketten wird so zu einem blossen Bestandteil dieser Einheit.

Dabei ist auch zu bemerken, dass diese stilistische Einheitlichkeit  
nichts als die formelle Zusammenfassung der Leitungsfunktion des  
Werks ist, dass sie deshalb auch als solches völlig unwirksam blei-  
ben musste, wenn in ihrer spezifischen Eigenart, in ihren spezifi-  
schen Qualitäten nicht das Wesen des künstlerischen Gehalts, seine  
Aufgipfelung und Krönung, sein Umschlagen in Formvollendung erhalten  
sein würde.

Dieser Zusammenhang gibt erst die Möglichkeit, das bisher  
für die Literatur Ausgeführte weiterz~~u~~ zu verallgemeinern. Es ist klar,  
dass in Malerei oder Plastik die Kausalität unmittelbar eine viel  
geringfügigere Rolle spielt, als dort. Schon das infolge der qualita-  
tiven Beschaffenheit des visuellen homogenen Mediums die Kausal-  
ketten aus der Unmittelbarkeit fast völlig verschwinden, dass bloss  
die visuell fixierten Bewegungen auch eine kausale Determiniertheit  
aufweisen müssen. Für diese gilt nun evidenterweise das, was wir  
über das hierarchische Verhältnis der spezifischen Substantialität  
und der einzelnen Kausalverbindungen für die Literatur nachgewiesen  
haben: Notwendigkeit oder Zufälligkeit einer Bewegung hängt davon  
ab, wie weit sie die Substantialität, das Wesen der ganzen Gestalt  
unterbaut oder zersetzt oder eventuell sich zu ihr neutral verhält.  
Gerade das Beispiel der allergrössten Künstler wie Michelangelo  
zeigt, dass Bewegungen, die vom Standpunkt des Alltagslebens als  
"übertrieben" /also: als zufällig/ zu gelten hätten, aus dieser



Quelle eine überwältigend tiefe Notwendigkeit erhalten, während die "sorgfältig begründeten" Bewegungen der akademischen Kunst sich niemals über das Niveau der Zufälligkeit erheben können; dass auch am anderen P<sub>ol</sub>, bei den Exzentrikern - mangels einer echten Substanzialität der Gesamtgestalt - ebenfalls der Zufall herrscht, bestätigt nur diese Feststellung. Noch deutlicher ist diese Lage in der Musik, wo die Verknüpftheit der Töne miteinander nie einfach oder empirisch kausal ist, sondern unmittelbar von genau formulierbaren Gesetzen determiniert wird. Trotzdem oder besser: eben deshalb kann ~~ein~~ das genaueste Begründetsein durch solche Gesetze oder Regeln ~~allein~~ niemals eine musikalische Notwendigkeit ins Leben rufen. Erst dadurch, dass ihre Erfüllung in den Dienst der Substanzialität des betreffenden konkreten Werks gestellt wird, kann jene Zufälligkeit, die einer immanent musikalisch noch so regelrechten Tonfolge anhaftet, künstlerisch aufgehoben werden. Und andererseits zeigt die Musikgeschichte unzählige Beispiele dafür, dass Tonzusammensetzung, die bestimmten gegebenen Regeln strikt widersprechen, die man deshalb als zufällige auffassen müsste, als Momente der Substanzialität eines Werks von völlig neuer ~~Bedeutung~~ Gesinnung nicht nur als deren Träger zu Notwendigkeiten erhoben werden, sondern sogar die Grundlage zu neuen Gesetzen bilden können.

Komplizierter aber noch lehrreicher ist die Lage in der malerischen Komposition /auch das Relief, die skulpturelle Gruppe gehört ästhetisch hieher/. Wir wollen nicht von den sogenannten ikonographischen Fragen sprechen, die wir im Zusammenhang mit dem Problem der unbestimmten Gegenständlichkeit behandelt haben, da auch der dort vorhandenen Sachlage bereits die Unterordnung der bloss kausalen Verbindungen unter die Substanzialität des ganzen Werks evidenterweise folgt. Die Bestimmungen einer solchen Gegenständlichkeitsform schlagen jedoch in jedem echten Kunstwerk in formell-kompositionelle um, und diese eröffnen ihrerseits für ihn neue Aspekte des jetzt zu behandelnden Problems. Jede visuell-evokative Komposition setzt nämlich ein System von ineinanderverschlungenen Bewegungen. Dieses wechselseitige Übergehen der gestalteten Bewegungen ineinander ist aber äusserst verwickelt und führt insbesondere in die für das Werk geltende Kausalität viele Komplikationen ein. Die Lage ist relativ einfach, wenn die Bewegungen verschiedener Gestalten inhaltlich-psychische Reaktionen ihrer Träger aufeinander enthalten, wie etwa im Fresko Giotto's "Die Erweckung der Drusilla"



/Santa Croce, Florenz/ . In solchen Fällen könnte man die im Bild aufeinander bezogene Bewegungen verschiedener Figuren als kausale Folgen des im Thema gegebenen visuell abgebildeten Dramas auffassen. Eine solche Interpretation wäre aber - ähnlich wie im eben behandelten Fall der Erfüllung musikalischer Gesetzmäßigkeiten - eng und darum am Problem vorübergehend. Denn aus der Unzahl dramatisch-kausal möglichen, auf diesem Niveau sogar strikt begründeten Bewegungen werden von echten Künstlern jene gewählt, die untereinander ein doppeltes System bilden: nämlich einerseits eines der zweidimensionalen dekorativen Zusammenhänge der Bildfläche, andererseits eines der linearen, koloristischen, valeurmässigen etc. innerhalb der Raumgestaltung des Gemäldes; in echten Kunst<sup>w</sup>erken fallen beide Bezugssynthesen zusammen oder konvergieren wenigstens so stark einander zu, dass sie einen spannungsvollen Einheit, eine Einheit der Bild~~nus~~ substanz zu bilden scheinen. Jede Bewegung einer gemalten Gestalt wird erst ästhetisch sinnhaft, wenn sie alle hierdurch aufgestellten Bedingungen, die weit über die blosse kausale Richtigkeit hinausgehen, erfüllen. Ein solches Drama, im weiten malerischen

Sinne genommen, umfasst natürlich ~~zifzif~~ zugleich alle im Bild vorkommenden Gegenstände; so wiederholt und verstärkt im von uns erwähnten Fresko Giotto's die den Hintergrund bildende Architektur den Bewegungsrhythmus der eigentlichen dramatischen Szene im Vordergrund. Wir haben absichtlich eine möglichst einfache Komposition als Beispiel gewählt. Mit den Kartonen Leonardos und Michelangelos setzen<sup>en</sup> im Bildgestalten Bewegungssysteme ein, die wenn auch von denselben letzten ästhetischen Prinzipien geleitet, Giotto gegenüber etwas qualitativ Neues an verwickelten Systemen der Bildzusammenhänge vorstellen. Es würde genügen, eine grosse Komposition von Rubens darauf hin zu analysieren, um dieses ästhetische Hinausgehen über die kausale Einzelbegründung von Bewegungen klar zu erblicken. Die Richtigkeit gewisser Bewegungen wird hier durch kompositionelle Zusammenhänge mit anderen Bewegungen, die unmittelbar inhaltlich mit ihnen gar nichts zu tun haben, begründet. Dann bringt der Kolorismus der Spätrenaissance und der Barockzeit noch neue Momente hinzu. Die Gegenständlichkeit eines Dinges oder einer Gestalt im Vordergrund kann etwa durch einen bestimmten Farbezusammenklang mit dem Hintergrund / oder eines Farbfleckes in ihm / malerisch begründet sein, usw. usw. Es würde zu weit führen, wenn wir nun, zur Literatur wiederkehrend, die in ihr wirksame Rolle derartiger



Parallelitäten, Entsprechungen, Kontraste etc. näher untersuchen würden. Natürlich kann ihre kompositionelle Bedeutung niemals derart ausschlaggebend werden, wie in der Malerei; das liegt am Unterschied von realem Raum in der Bienen, im Quasiraum in der anderen Kunst. Jedoch kann man diese Kompositionsweise gerade bei den grössten Schriftstellern, innerhalb der für die Eigenart der Genre gezogenen Grenzen, deutlich beobachten. Man denke nur an den bekannten Fall, wie Shakespeare das Spezifische an Hamlets Charakter durch Parallelitäten und Kontraste nicht nur hervorhebt, sondern stellenweise seinen Helden gerade durch diese tiefer charakterisiert. Bei grossen Erzählern wie Tolstoi oder Keller können natürlich mit weitgehend genremässigen und persönlichen Variationen ähnliche Kunstmittel festgestellt werden. Auch hier ist an einer derartigen künstlerischen Praxis das philosophisch Entscheidende, dass die ästhetische Begründung auch hier über die blossе Kausalität hinausgeht und aus dem totalen Gehalt der Komposition, aus der Substantialität des Ganzen und der Teile ihre Kräfte schöpft.

Um nochmals auf die bildende Kunst zurückzukommen: scheinbar widerspricht die eben errungene Erkenntnis ihrer (anderen) auffallenden Methode, die Existenz ihrer Gegenstände evident zu machen. Es ist wieder nicht zu leugnen, dass das einfache Hinstellen eines malerischen oder plastischen Gegenstandes, wenn wir von der bereits behandelten Bewegung absehen, unzählige Momente der kausalen Zusammenhänge enthalten muss. Es begreift aber in sich auch anderes, mehr, solches, was weit über das bloss kausale Begründetsein hinausgeht. Man nehme einen beliebigen malerisch gestalteten Gegenstand, sagen wir, einen Baum. Seine Wurzeln in der Erde, die Art seines Stammes, dessen Verhältnis zu den Zweigen etc. sind zweifellos kausal bestimmt. Ohne die eben erwähnten Einschränkungen dieser Kausalbeziehungen zu wiederholen, müssen wir aber nochmals betonen: ein wirklich malerisch gestalteter Baum ist anderes und mehr als Summe und System solchem Zusammenhänge. Er ist, er existiert und zwingt den Zuschauer das spezifische Erlebnis der Eigenart einer Existenz auf, die mit ihrer Existenz überhaupt ihr Geradesosein, mit diesem Geradesosein ihre Existenz evident und erlebbar macht. Diese Macht der Tatsächlichkeit ist eine Wahrheit des Lebens, ein wichtiges Vehikel des äusseren Fortschritts, der inneren Entwicklung der Menschheit. Im Leben und in der Wissenschaft bildet die Erschütterung, verursacht durch das Gewahrwerden einer solchen Tatsächlichkeit in vielen Fällen



den Ausgangspunkt,  
des Entdecken<sup>s</sup> neuer Wahrheiten, bzw. die Revision<sup>er</sup>, die Erweiterung<sup>er</sup>  
oder ~~Exzentrizierung~~ Einschränkung<sup>des</sup> von A<sub>1</sub>ten. Dieser Fortschritt  
hat naturgemäss das Zerlegen des dem Bewusstsein als existierendes<sup>e</sup>  
aufgedrungenen Phänomen<sup>s</sup> zur Voraussetzung; ihre Bedingungen, Zusammenhänge etc. /darunter natürlich auch die kausalen/ müssen erforscht  
und mit dem geltenden System der Erkenntnisse in Einklang gebracht  
werden.

In der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit dagegen wird diese Einheit der Existenz, dieses Gradesosein des Phänomens nicht zerlegt. Das bedeutet jedoch keineswegs so viel, ~~da~~ <sup>dass</sup> die Kunst bei der nackten Unmittelbarkeit eines Factum brutum stehenbleiben müsste. Die neue, die wiederhergestellte Unmittelbarkeit der Kunst besteht gerade darin, dass in der Form der innerlich gewordenen Unmittelbarkeit, die das Leiten der Evokation durch die künstlerische Gestaltung hervorbringt, die intensive Unendlichkeit der Gegenstände, die Totalität ihrer wesentlichen Bestimmungen erlebbar wird. Damit gewinnt das Sein, die einfache Existenz<sup>x</sup> eine Bedeutung, die sie im Leben selbst höchstens in äussersten Grenzfällen erringen kann. Aber auch darin ist, wie bei allen "Wundern" der Kunst nichts Irrationelles enthalten, Philosophisch gesprochen bedeutet dies das Folgende: die Dialektik hat Hegel in<sup>n</sup>-stand<sup>H</sup>gesetzt, nachdem bis dahin die verschiedenen Abstufungen des Seins voneinander metaphysisch getrennt, ja zueinander in einen metaphysischen Gegensatz gebracht wurden, diese unterschiedlichen Seinsniveaus in ihrem wahren Zusammenhang, als Identität der Identität und Nichtidentität zu begreifen. So hat Hegel den Aufstieg vom - an sich abstrakten - Sein, über Dasein, Existenz, Realität bis zur konkret inhaltserfüllten, bestimmungsgesättigten Wirklichkeit in der dialektischen Logik dargelegt<sup>f</sup>; die echt wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit reproduziert, wenn auch nicht immer philosophisch bewusst, immer wieder diese Kategorienreihe. Die ästhetische Widerspiegelung in den bildenden Künsten ~~zuzieht~~ zieht infolge ihrer Herstellung einer neuen, höheren Unmittelbarkeit diesen für das Denken notwendigen auseinandergelegten Prozess<sup>f</sup> in das sichtbare Bild des Gegenstandes zusammen, so dass das in diesem erscheinende Sein kein abstraktes mehr ist, auch nicht ein bloss unmittelbar<sup>d</sup> /und darum ebenfalls abstraktes / Gradesosein einer Einzelheit, sondern das ästhetisch unmittelbare

Vermittlungen  
Form der  
ter

Frem



den Ausgangspunkt  
des Entdecken<sup>s</sup> neuer Wahrh  
oder ~~Exposition~~ Einschl  
hat naturgemäss das Zerle  
aufgedruckenen Phänomen  
menhänge etc. /darunter  
und mit dem geltenden Sys  
werden.

In der ästhetis  
gegen wird diese Einheit  
Phänomens nicht zerlegt.  
~~es~~ <sup>dass</sup> die Kunst bei der  
tum stehenbleiben müsste.  
telbarkeit der Kunst bew  
nerlich gewordenen Unmit  
durch die künstlerische  
Unendlichkeit der Gegens  
Bestimmungen erlebbar w  
Existenz, eine Bedeutung,  
sten Grenzfällen erringen  
"Wundern" der Kunst nicht  
gesprochen bedeutet dies  
stand <sup>H</sup>gesetzt, nachdem  
Seins voneinander metaph  
metaphysischen Gegensatz

Seinsniveaus in ihrem wa  
Identität und Nichtident  
stieg vom - an sich abstr  
lität bis zur konkret in  
lichkeit in der dialekti  
schaftliche Widerspiegelu

auch nicht immer philos  
gorienreihe. Die ästhetis  
~~zuzi~~ zieht infolge ihrer  
telbarkeit diesen für da  
Prozess <sup>V</sup>in das sichtbare  
das in diesem erscheinen  
nicht ein bloss unmittel  
redesosein einer Einzelh

741

wobei jede dieser durch mannigfache Vermittlungen  
entstandene "Kategorie" immer auch die Form der  
Unmittelbarkeit erscheint; in der

Freu



Inerscheinung-Treten des Zusammenhangs seiner Bestimmungen: das ist: seine Wirklichkeit. Die Beziehungen, die einen solchen Gegenstand mit ~~seiner~~ seiner Umwelt verknüpfen, sind ihm deshalb nicht mehr äusserlich - wie im abstrakten Sein oder im unmittelbaren Geradesosein, sondern werden von seiner Gegenständlichkeit aufgesogen und in sich einverleibt. Darum ist es, dass in der bildenden Kunst diese in sich vollendeten Wirklichkeiten nicht voneinander abgeschlossen bestehen, dass sie sich vielmehr miteinander zu einer echten Komposition organisch verbinden können; darum setzt eine echte Komposition gerade diese Wirklichkeit, dieses unmittelbare Auf-Sich-Selbst-Gestelltsein der sie bildenden einzelnen Gegenstände voraus; darum ist sie, ebenfalls nach Hegels Worten, ein Kreis, dessen Peripherie aus lauter Kreisen besteht.<sup>9)</sup>

Wir haben dieses Phänomen in den bildenden Künsten dargestellt, weil es sich hier in seiner reinsten Form zeigt. Es ist aber klar, dass eine künstlerische Komposition auch in der Literatur ohne solche oder wenigstens ähnliche kategorielle Verhältnisse unmöglich wäre. Nur kann die hier geschilderte Wirklichkeit des Ganzen und seiner Teile in zeitlicher Auseinandergezogenheit und darum in einem notwendig sukzessiven Sichentfalteten unmöglich eine derartige Konzentriertheit der augenblicklichen Durchschlagskraft der Substanzialität besitzen. Wenn wir jedoch den von uns bereits in verschiedenen Zusammenhängen betrachteten und bereits - freilich etwas modifiziert - auch auf die Literatur angewendeten Begriff der Intonation von diesem Gesichtspunkt aus erneut ins Auge fassen, so zeigen sich in ihm deutliche Elemente dessen, was soeben über seine Wirklichkeit in den bildenden Künsten analysiert wurde. In der Intonation, wie wir sie literarisch aufgefasst haben, ist diese plötzliche, sinnlich unmittelbare Hinstellen und zur Hinnahme Evokieren eines qualitativen Geradesoseins zweifellos enthalten. Die Wucht, mit welcher die spezifische Substanzialität in einer dichterischen Exposition - wir verweisen erneut auf die Anfangsszenen des "Hamlet" - ohne jede Begründung oder wenigstens mit sehr unwesentlichem Gewicht des Begründetseins sich durchsetzt, hat eine tiefe ästhetische Ähnlichkeit mit jenen malerischen Phänomenen, die eben beschrieben wurden. Auch hier erscheint in der Form der Unmittelbarkeit eine Gestalt, eine Situation etc. in ihrem Geradesosein und die Wirkung der Intonation beruht unmittelbar auf ihrer substanziellen Durchschlagskraft, auf der Evokation eines qualitativ einzigartig bestimmten



Sein. Mit der Intonation ist aber dieser Typus der Wirkung keineswegs erschöpft. Wir erinnern an frühere Ausführungen in anderen Zusammenhängen, in denen wir auf den Schock aufmerksam machten, der durch das wichtige, einzigartig treffende Benennen eines Gegenstandes einer Situation etc. entsteht. Das, was man oft die "Magie" der Lyrik nennt, beruht darauf, obwohl diese "Magie" mit der wirklichen natürlich nichts zu tun hat. Hier beruhte die - eingebildete - Wirkung auf dem Namen schlechthin, dort ist es immer ein Wortzusammenhang, der einen Komplex in seiner schlicht-evidenten Substanzialität evoziert. Die Gegenständlichkeit erweckende Macht der Sprache macht hier etwas, das dem früher analysierten, sich selbst beweisenden Wirklichkeitserlebnis der bildenden Künste entspricht, natürlich innerhalb jener Differenzen, die durch die Eigenart der verschiedenen Künste gesetzt sind. Der Unterschied / und die Ähnlichkeit / drückt sich darin aus, was wir früher den Quasiraum der Literatur genannt haben. Indem die von der Intonation etc. evozierte Substanzialität in ihrer Entfaltung, die der zeitliche Ablauf der Dichtung mit sich bringt, sich als identisch behauptet, indem jedes zeitliche Moment der Evolution nicht nur nach vorwärts weist und leitet, sondern zugleich das Abgelaufene konserviert, bereichert, neue Seiten an ihm erlebbar macht, entsteht in der Totalität des Schriftwerks etwas, das - bei aller durch die Verschiedenheiten der homogenen Medien bedingten Differenzen - in den letzten, allgemeinsten ästhetischen Prinzipien der Gestaltung, freilich nur in diesem, den bildenden Künsten recht nahekommt.

Das Spezifische an der Literatur ist hier, dass dabei eine nachträgliche Begründung, eine Motivierung des Anfangs durch den Schluss sichtbar wird. Es handelt sich auch hier nicht einfach um das umgekehrte Erlebnis einer Kausalreihe. Ein solches ist natürlich darin mitenthalten, reicht aber zum Verständnis des Phänomens nicht aus. Vor allem wäre es allein für sich genommen eine höchst prosaische Einsicht, das bloss intellektuelle Feststellen einer ursächlichen Verknüpfung. Was entsteht, ist jedoch weit eher ein platonisches Staunen, das nur nicht, wie in den bildenden Künsten, als subjektive Reaktion simultan mit dem Werk gesetzt ist, das vielmehr erst am Abschluss vollendet werden kann, und das seinen Gegenstand und die notwendige Reaktion darauf in gedoppelter Art zeigt. *Er zeigt sie* als Erschüttertersein über den nicht voraussehbaren, nicht einmal der Ahnung und der Phantasie zugänglichen unendlichen Reichtum einer Welt, entstanden aus den Verknüpfungen von Menschen, ihren Taten,



sie berührenden Begebenheiten und zugleich als eine unzertrennbare Einheit der Substanz, wo das Ende dem Wesen nach, im Anfang bereits enthalten war, <sup>sich</sup> jedoch ~~in dieser zugleich~~ <sup>am Ende als etwas</sup> angeahnt Neues offenbart. ~~zu einer Weise~~ Die Ganzheit der geschichtlichen Welt kann im Leben, bei grossen Wendungen, beim Abschluss schicksalsreicher Perioden ähnliche, gedoppelte Ausblicke darbieten. Das Staunen ist aber dann nur ein Ausgangspunkt, ein Ansatz zur Analyse, um Erkenntnis und Praxis zu fördern. In der ästhetischen Widerspiegelung erscheint diese Verdoppelung als etwas, das - dem Prinzip nach - jedem Lebensphänomen innewohnen könnte, sie wird aber aus einer abstrakten Möglichkeit zur konkreten Wirklichkeit nur durch die ästhetische Widerspiegelung dieses selben Lebens erhoben. Hier ist der Unterschied zwischen der Rolle, die die Kategorie der Substantialität in der wissenschaftlichen und in der ästhetischen Widerspiegelung spielt, deutlich sichtbar. In jener <sup>ist</sup> der Ausgangspunkt für bestimmte Untersuchungen, in dieser die Einheit von intonierenden Anfang und krönenden Abschluss. / In den bildenden Künsten bilden diese beiden Momente eine unmittelbare Einheit, in der nur die nachträgliche Analyse - subjektiv - diese beiden Momente auseinanderlegen kann. /



Neuntes Kapitel: Anmerkungen

- 1./ Marx: Kapital, a.a.O. 38/9.
- 2./ Ebd. 41.
- 3./ M. Arnold: Essays in Criticism, London, 1905, II. 143.
- 4./ Marx: Kapital, I. a.a.O. 42.
- 5./ T.S. Eliot: The Use of Poetry, a.a.O. 111.
- 6./ Vgl. über den hier entstehenden Doppelsinn der Unmittelbarkeit meinen Briefwechsel mit Anna Seghers in: Probleme des Realismus, a.a.O. 250 ff., sowie die beiden ersten Kapitel meines Buches: Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg, 1958.
- 7./ Marx: Kapital I., a.a.O. 46.

I.

- 1./ Engels: Antidühring, a.a.O. 23/4.
  - 2./ Hegel: Enzyklopädie, § 261 Zusatz.
  - 3./ Ebd. § 259.
  - 4./ Kant: Kritik der reinen Vernunft, Reclam Ausgabe, 145/6
  - 5./ Marx: Kapital I. a.a.O. 309.
  - 6./ Marx: Lohnpreis und Profit, Berlin, 1928, 58.
  - 7./ Lessing: Laokoon, I. Teil, Kapitel 3.
  - 8./ "Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben." Ebd.
  - 9./ Hemsterhuys: a.a.O. I. 17.
  - 10./ Leonardo da Vinci: a.a.O. 164/5.
  - 11./ N. Hartmann: Aesthetik, a.a.O. 117.
  - 12./ H. Broch: Essays, Zürich, 1955, II. 10.
  - 13./ Ebd. 99.
  - 14./ Schelling, Wk. a.a.O. I. V. 576 und 593.
  - 15./ Th. W. Adorno: Dissonanzen, Göttingen, 1956, 110/11
- ~~xxxx~~

II.

- 1./ ~~xxxxxx~~ Lenin: Werke, a.a.O. XIII, 124/5.
  - 2./ Schiller an Goethe, 15. IX, 1797.
  - 3./ Thomas Mann: Gesammelte Werke, Berlin, 1955, XII. 237.
  - 4./ Hegel: Enzyklopädie, § 139.
  - 5./ Ebd. § 140.
  - 6./ Zitiert bei H. Pfrogner. Musik. Geschichte ihrer Deutung, ~~Freiburg~~ <sup>Freiburg</sup> ~~Traben~~-München, 1954, 301/2.
  - 7./ T.W. Adorno: Versuch über Richard Wagner, Berlin und Frankfurt, 1952, 126 und 130.
  - 8./ Wie gleitend diese Grenzen sind, zeigt Debussys scharfe Ablehnung der „Pastorale“ als schlecht ~~bin~~ <sup>bin</sup> Programmmusik. Musik über Musik, ausgewählt von Josef Rufer, Darmstadt, 1956, 135/6.
- ~~xxxx~~

III.

- 1./ Kant: Kritik der reinen Vernunft, a.a.O. 178.
- 2./ Prantl, a.a.O. I. 253.
- 3./ Marx-Engels; Die deutsche Ideologie, Wk. a.a.O. V. 64/6.
- 4./ Hegel: Logik, Wk. a.a.O. V. 10.

IV.

- 1./ Lenin: Philosophische Hefte, a.a.O. 82/3.
- 2./ Hegel: Enzyklopädie, § 143 Zusatz.



- 3./ Schelling: Werke a.a.O. I. V. 700.
- 4./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O. 657/8.
- 5./ Hegel: Logik, Wk. a.a.O. IV. 145/6.
- 6./ Engels: An C. Schmidt, 12. III. 1895. Ausgewählte Briefe, Moskau-Leningrad, 1934, 422.
- 7./ Lenin: Werke, a.a.O. XVIII. 345.
- 8./ Hegel: Logik, Wk.a.a.O. IV. 147.
- 9./ Hegel: Geschichte der Philosophie, Wk. a.a.O. XIII. 40.